

EL CALEIDOSCOPI I LA BESTIOLA:
per una teoria del subjecte en Franz Kafka.

Memòria d'investigació.

Autor: Miquel Perelló Mir.

Director: Mateu Cabot Ramis.

Departament de Filosofia i Treball Social

Universitat de les Illes Balears

Curs 2006/2007

La por que provoca Kafka és la por de vomitar.

THEODOR W. ADORNO.

ÍNDEX.

	pàg.
Justificació.	6
I. Del subjecte modern a la crisi del subjecte.	9
1. La concepció moderna de subjecte.	9
1.1. René Descartes.	11
1.1.1. Les idees i la substància.	12
1.1.2. La substància corpòria i la substància psíquica	13
1.1.3. Sobre Déu.	15
1.2. John Locke.	16
1.2.1. Crítica a l'innatisme.	16
1.2.2. Subjecte i consciència.	17
1.2.3. El caràcter moral del subjecte.	19
2. Les ofenses a l'antropocentrisme i la dissolució del subjecte.	21
2.1. L'ofensa cosmològica.	22
2.2. L'ofensa biològica.	23
2.3. L'ofensa psicològica.	24
2.4. L'ofensa sociològica.	26
2.5. L'ofensa lingüística.	28
II. Consideracions inicials sobre Kafka.	32
1. Característiques de l'obra.	32
1.1. Sobre l'estil.	32
1.1.1. Els personatges.	32
1.1.2. El llenguatge.	34
1.2. Sobre les publicacions.	35
1.3. Sobre les interpretacions.	37
1.3.1. La interpretació religiosa.	37
1.3.2. La interpretació existencialista.	38

1.3.3. La interpretació psicoanalítica.	39
1.3.4. La interpretació sociopolítica.	41
2. Similitud entre el subjecte kafià i el subjecte psicoanalític.	
Una lectura dels <i>Apunts sobre Kafka</i> d'Adorno.	41
a) Psicologia.	42
b) L'espai i el temps.	45
c) El subjecte.	48
III. Més enllà del subjecte fragmentari: una estètica de la desolació.	51
1. L'oblit de la quotidianitat.	53
1.1. La destrucció del principi de realitat.	53
1.1.1. Principi de plaer i principi de realitat.	53
1.1.2. La destrucció del món lògic.	54
1.2. La mirada de la soledat existencial.	55
1.2.1. Solitud i escapatòria.	57
2. El retrat d'un artista d'avantguarda.	60
2.1. Un gir cap a l'interior.	61
2.2. L'estètica de la desolació.	63
2.2.1. Josefina.	64
2.2.2. Samsa.	69
IV. L'albada dels creadors: caiguda i destrucció del subjecte social.	74
1. L'ésser humà culpable.	75
1.1. La culpabilitat.	76
1.1.1. El paradís terrenal.	77
1.1.2. La culpa dels creadors.	80
2. Els restes dels esclaus	83
2.1. Del subjecte burgès al subjecte simulat.	83
2.1.1. La lògica de la dominació.	84
2.1.2. La lògica de l'hegemonia.	85
2.2. Davant el procés.	88
2.2.1. La implosió dels sentits.	89
2.2.2. El nou Job.	91
2.2.3. La inconsciència de l'acusat.	96

V. El guardià i el caleidoscopi: sobre la impossibilitat de la llei.	97
1. L'home i la Llei.	98
1.1. El Déu jueu.	99
1.2. Els súbdits.	101
1.2.1. Sobre la qüestió de les lleis.	101
1.2.2. Davant la llei.	104
1.2.3. El castell.	106
a) K.	106
b) La Llei	108
2. L'univers com a caleidoscopi.	110
2.1. Sentit comú i paradoxa.	111
2.2. L'exegesi textual.	113
VI. (In)conclusions.	117
Bibliografia.	122

JUSTIFICACIÓ.

Sánchez Meca¹ afirma que, després de llegir a Franz Kafka (Praga, 1883-1924), hom veu que les estructures de pensament que s'han construït en la modernitat, és a dir, aquelles que orbiten al voltant del primat de la subjectivitat, així com la mateixa concepció del subjecte, resten derruïdes, abocades en un miratge de runes, fetes a petits bocins, on qualsevol intent de recomposició resulta en va. Podem llegir:

[...] la mort del subjecte cartesià i kantià, fundador del seu discurs i de les seves accions, que havien decretat Nietzsche, Marx i Freud, és el que, en darrer terme, ens permet comprendre el que veiem expressat allí [en l'obra de Kafka], a saber: que, des d'ara, el pensament està en un univers que el desborda, que el fractura en tots els seus punts de recolzament i que el fragmenta en una multitud de tendències contradictòries i equivalents a la vegada. Allò kafkià s'entén quan hom sap que ha perdut aquell punt de referència central que era la consciència de si. Si tenim en compte que, per a Descartes, el *cogito* no era només la primera resposta indubtable que emergeix del dubte metòdic, sinó també el que feria possible com a criteri essencial respondre a totes les altres qüestions, abolit aquest punt de partida i aquest criteri indiscutible ja no es pot respondre a cap pregunta que hom plantegi. Això porta al pensament a veure's immers en una problematització insuperable. La cultura es nihilitza i reflexa, tant en els seus discurs crítics com en el seu art, aquesta fractura essencial a partir de la qual l'únic que es pot fer és discutir sobre la impossibilitat de discórrer.

Però aquesta perspectiva té, a més, una altra virtualitat que permet apreciar un aspecte nou en el significat filosòfic de l'obra de Kafka. I és que la seva literatura, no només tradueix la mort del subjecte, com ho fan per exemple *L'home sense atributs* de Musil, o *l'Ulises* de Joyce, sinó que projecte obertament aquesta mort en el pla de la història².

La proposta que es fa en el present estudi troba en seu inici en aquest punt. Lluny de l'assumpció moderna del subjecte, del cartesianisme i del racionalisme de l'ego, que dóna origen al pensament i fonamenta el principi d'identitat; així com també enfora del subjecte absolut, propi del hegelianisme i l'esperit romàntic, subjecte que constitueix la substància del món i el regeix donant-li un sentit i determinant el seu

¹ SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 10.

² *Ibid.*, pp. 10-11.

progrés, Kafka, a manera de trencaclosques, pinzella un nou tipus de subjectivitat o, millor dit, una absència de subjectivitat, sobre els enderrocs fumejants que trobà a principi del segle XX.

Malgrat tot, la lectura de les obres de Kafka és una tasca gens senzilla de dur a terme, degut sobretot a la impossibilitat de realitzar-la de manera lineal, conseqüència resultant de la configuració de les obres, sinó que obliga a desgranar cada frase per tal de penetrar en el seu significat, és a dir, descobrir els diferents substrats que es troben en cada pàgina, en cada mot, per tal de copsar-ne la significació. A hores d'ara, és necessària la temptativa d'entendre els postulats de l'autor txec, el gir en la mentalitat occidental que proposa, així com la claudicació dels apriorismes, ara ja putrefactes i inútils, que emanen de la tradició filosòfica racionalista, que alhora ha allargat els seus tentacles a tot el camp de desenvolupament humanal. Kafka, a diferència d'altres autors, no és un cirurgià que intenta salvar o fer reviure els conceptes que foren desbancats pels pensadors que li eren contemporanis, al contrari, és un forense que, furgant dins les entranyes del cadàver de la tradició, assenyala les possibilitats, contradictòries i mai definitives, de l'esdevenir de l'ésser humà. A través del retrat de l'època, el primer quart del segle XX, la presa de consciència d'uns valors ja caducs que regeixen les ments de la gent que passava sota la finestra de casa seva, i no tan sols d'aquests, sinó de la societat sencera, conforme la necessitat irrevocable d'una nova configuració de la condició de l'home.

Ara més que mai, en un món on les possibilitats que ens ofereix la tècnica són inabastables i on la mentalitat dels humans es troba a anys llum d'aquestes, es fa necessària la creació d'un nou mode de llucar i bastir, de valoritzar l'esdevenir, una nova configuració de les relacions interpersonals, així com de la persona mateixa, sense repetir els patrons erronis que ens provenen del pensament tradicional. L'escriptor txec no dóna cap solució, era suficientment espavilat com per no oferir-ne³, però sí els instruments per fer entendre la situació en què l'home actual es veu llançat i, a partir d'aquí, individualment, prendre posició.

Metodològicament parlant, cal fer un apunt sobre el tractament que se n'han fet dels escrits kafkians. El que interessa en tot moment és l'autor, Kafka, com a tal i no com a expressió concreta de les filosofies que li són contemporànies. El present estudi,

³ En aquell temps els que sí van donar solucions foren els feixismes, i hom ja sap com va acabar aquell *bell* conte.

res més allunyat, no és el relat dels corrents de pensament que es poden entreveure en la seva obra ni els de l'època en què aquesta fou redacta, sinó que, per contra, és l'obra mateixa que es pren en qualitat d'escrit significatiu. La lectura que se'n fa de les narracions i novel·les és una lectura filosòfica, com si d'un escrit de Descartes o Freud, o de qualsevol altre pensador, es tractés.

En els moments en què actualment ens trobem, l'estètica es guarneix com a lloc privilegiat des del qual hom pot llegir la realitat. No es pot pretendre que l'estètica busqui exemples en les manifestacions artístiques per tal de justificar el plexe teòric que descabdella. Ans al contrari, el que s'ambiciona aquí és llegir l'obra d'art com a substrat del que se n'extreu una resposta filosòfica. A partir del desxiframent de l'objecte d'art, hom en perfà l'entramat eidètic que es situa en ell; és a dir, ja no es conceptua la labor artística en tant que exemple del pensament d'un autor determinat o d'un corrent estètic o filosòfic, més bé, s'aprecia l'obra estètica com a obra filosòfica, com a nucli des del qual n'explosiona una xarxa de pensament.

En aquest estudi, l'obra de Kafka s'ha llegit com a text significatiu, en cap moment exemplificatiu, d'un tipus de pensament determinat, a saber, la destrucció del subjecte racionalista modern. El gir estètic es presenta aquí: Kafka, en cap moment, és un exemple de les teories de Darwin, Marx, Nietzsche o Freud, sinó que és un exponent més de la ruptura amb la tradició platònico-catesiana, moderna, que arriba fins a final del segle XIX. Destil·lant-ne els escrits, llucant-los en qualitat d'objectes de sentit, el present treball es concep en tant que conat al reconeixement de Kafka com a filòsof, com resa el títol de l'article de Sánchez Meca, enfora de les consideracions habituals que li confereixen el valor de mer literat.

CAPÍTOL 1.

DEL SUBJECTE MODERN A LA CRISI DEL SUBJECTE.

Abans de que hom es posicioni en el tema que en realitat ens pertoca versar en aquest treball, cal descabdellar, en un primer moment, les característiques de les distintes concepcions que s'ha anat succeint entorn al problema del subjecte. En primer lloc, s'analitzarà el que s'ha entès com a concepció moderna⁴ del subjecte, sorgida en el segle XVII, per després endinsar-se en les diferents crítiques a les que s'ha vist sotmesa aquesta conceptualització, el que s'han anomenat les ofenses al subjecte modern, utilitzant, en gran part, l'obra de filòsofs del segle XIX i principis del XX.

1. LA CONCEPCIÓ MODERNA DE SUBJECTE.

Ja des del inicis del pensament modern, la filosofia ha experimentat una “orientació cap al subjecte”⁵. Mentre que en l'antiguitat i durant l'edat mitjana havia estat vàlida una pensa de caràcter objectiu, on l'home tenia consciència clara de la seva posició absoluta i segura en el conjunt de l'ésser, amb l'arribada de l'edat moderna s'imposa una mentalitat subjectiva que té l'exigència d'aconseguir i establir un coneixement segur partint tan sols de la immanència de la subjectivitat.

Cal situar la naixença d'aquest subjecte dins el floriment de la metafísica moderna del segle XVII. S'ha de dir que en pocs decennis van alçar-se un seguit de nous sistemes que van determinar tot el pensament posterior, aixecant-se sobre les discussions de les tradicions i escoles escolàstiques i medievals. És en aquest moment en el qual sorgeix el que hom anomena *racionalisme*. S'entendrà aquest terme des de tres punts de vista diferents, a saber, com a designació de la teoria segons la qual la raó, equiparada amb el pensament, és superior a l'emoció i a la voluntat, el que s'ha

⁴ En AMENGUAL, G. (1998), p. 71, l'autor explica que cal distingir dos sentits de Modernitat: la dels països romànics, que equival a Edat Moderna i que comença generalment amb Descartes, i la dels països anglosaxons, que fan diferència entre Edat Moderna i Modernitat, situant-se l'inici d'aquesta darrera en torn al 1850. En el present estudi serà utilitzat el primer dels dos sentits.

⁵ CORETH, E. (1973), p. 55.

anomenat “racionalisme psicològic”; com a nom de la doctrina que per la qual l’únic òrgan adequat i complet de coneixement és la raó, parlant doncs de “racionalisme epistemològic”; i, finalment, com a expressió que afirma que la realitat, en darrer terme, és de caràcter racional, el que es coneix amb el títol de “racionalisme metafísic”⁶.

Alguns pensadors⁷ afirmen que el racionalisme s’oposa invariablement a l’empirisme, dient que aquest darrer vocable sosté que el coneixement humà procedeix en darrera instància de l’experiència sensible, mentre que els racionalistes accentuen la funció que desenvolupa la raó com a quelcom oposat als sentits en l’adquisició del coneixement. Aquestes consideracions no resulten del tot certes⁸. En gran mesura, els empiristes moderns⁹ no deixen de ser racionalistes, si més no des del punt de vista del mètode usat en les seves filosofies. Així resulta més idoni parlar de “racionalisme innatista” i de “racionalisme empirista”, més que establir una separació entre ambdós. Per això, podem fixar, en quan al contingut, tot un seguit de punts en comú: l’intent de concebre la totalitat de l’ésser com un sistema continu de connexions, dependències i correspondències necessàries, on el desordre, els salts i l’arbitrarietat no tindrien lloc en la realitat. Aleshores, tot el que és i succeeix té les seves raons de ser, de manera unívoca, en connexió cordial i condicional amb un altre ésser; que, a més, es remunten a un o pocs principis suprems d’intrínseca necessitat. D’aquí se n’extreu, malgrat les divergències pel que fa a la casta d’aquestes raons de ser i connexions condicionals, que no hi ha realitat que pugui sostreure’s d’aquesta sistemàtica d’ordenació universal¹⁰.

A pesar que hom es podria allargar tot el que volgués sobre aquestes consideracions, ja n’hi ha prou pel que fa al propòsit d’aquest capítol, es passarà, seguidament, al comentari dels dos exponents, els més rellevants, d’aquest pensament sobre el subjecte, a saber, René Descartes (1596-1650) i de John Locke (1632-1704).

⁶ FERRATER MORA, J. (1994), t. IV, pp. 2982-83.

⁷ GOTTINGHAM, J. (1987), pp. 22-23.

⁸ Veure, per exemple, FERRATER MORA, J. (1994), t. IV, p. 2983 o HEIMSOETH, H. (1966), pp. 57-58.

⁹ Sobretot els grans empiristes anglesos com Locke, Hume i altres

¹⁰ HEIMSOETH, H. (1932), p. 58.

1.1. RENÉ DESCARTES.

Descartes és considerat el pare de la filosofia moderna i, també, el fundador de l'idealisme modern¹¹. El seu propòsit en la tasca filosòfica és el següent: esbargir el camp del coneixement de tota irracionalitat metodològica, adoptant per això un mètode apte per ensenyar que la veritat és una i objectiva¹². Per tal de dur a bon port aquesta intenció, el filòsof ha de partir de zero: ha de lliurar-se de si mateix, de forma sistemàtica, de les proposicions que han estat acumulades en el passat i de les opinions preconcebudes que ha adquirit a través del temps. L'instrument utilitzat per realitzar tal operació és el dubte metòdic, el qual segueix les següents tres fases: inicialment, descartar el testimoni dels sentits, després, rebutjar els judicis de l'experiència actual¹³ i, finalment, fer cas de l'existència d'una divinitat enganyadora que possibilita que hom s'equivoci, un "geni maligne", ocasionant d'aquesta manera que no hi hagi absolutament res que resti absent de dubte¹⁴.

Així doncs, el filòsof assaja de "trobar quelcom, per petit que sigui, cert i inqüestionable¹⁵". Ara bé, sabent que totes les coses que hom veu són falses i que és possible que algun déu provoqui percepcions de coses que no són, del que, en veritat, hom no pot dubtar és de l'existència dels estats mentals propis. Descartes diu:

Ara bé, si ell m'engana, sens lloc a dubtes jo també existeixo; i pot enganyar-me quant pugui, que mai aconseguirà que jo no sigui res mentre pensi que sóc quelcom. De manera que, havent-ho sospesat tot exhaustivament, s'ha d'establir finalment que aquesta proposició, *Jo sóc, jo existeixo*, és necessàriament vertadera cada vegada que la profereixo o que la concebo¹⁶.

L'autor va tenir la imperiosa necessitat de quantificar i fer precises metodològicament les aproximacions a la veritat. Va imposar una matematització del món i generà una concepció del subjecte en un saber fonamentat en la raó que escapava

¹¹ FERRATER MORA, J. (1994), t. I, p. 822.

¹² KOVADLOFF, S. (1996), pp. 7ss

¹³ Sense, això sí, impugnar les veritats de la lògica i la matemàtica.

¹⁴ GOTTINGHAM, J. (1987), pp. 53-54.

¹⁵ DESCARTES, R. (1641), p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

a la relativitat dels valors de l'època. Com a conseqüència, és el mètode, per tant, el recurs que permet reeducar la percepció sensible i encaminar la vida afectiva, posant de manifest que l'origen del mal es troba en la submissió de l'ànima a les passions¹⁷.

Com ja s'ha dit, Descartes emprèn la recerca d'una proposició apodíctica, és a dir, no senzillament una veritat fonamental, sinó una veritat que pugui ser creguda per si mateixa, de forma independent a tota tradició i autoritat. El procés de dubte s'atura en un pensament fonamental, un fet primari en el qual en dubtar es pensa que es dubte. Aquest nucli irreductible on el fet de dubtar resta detingut és el *Cogito ergo sum*. Jo penso: llavors jo existeixo; jo sóc, per tant, una cosa pensant, quelcom que roman irreductible després de l'absolut dubtar. El *Cogito*, així, és l'evidència primària, la idea clara i distinta per antonomàsia. Aquest afirma que “jo sóc una cosa pensant” amb completa independència de la consciència del fet de pensar amb la situació objectiva i de la pròpia existència de tal situació¹⁸. Aquest “jo”, que pren consciència i està segur de si mateix abans que de la resta de les coses, no significa l'home concret, l'home de carn i os de què parlava Miguel de Unamuno, sinó únicament la raó pura (*ratio*), que es posseeix a si mateixa de manera autònoma i, des de si mateixa, pot arribar a tota la veritat.

1.1.1. LES IDEES I LA SUBSTÀNCIA.

Descartes anomena idees als continguts de la consciència. Les divideix, segons l'origen, en idees adventícies, idees factícies i idees innates. Les idees adventícies són aquelles que vénen fins a la consciència des de la no consciència, sigui quina sigui aquesta exterioritat; les idees factícies són les fabricades pel propi subjecte, és a dir, els successos o objectes imaginats; i les idees innates corresponen a aquelles que no naixen en la ment produïdes per quelcom extern, sinó que són connaturals amb la pròpia raó i, clarament, *a priori*, si és vàlid usar termes kantians. Aquestes darreres idees s'han d'entendre com a nocions bàsiques i espontànies que es presenten en qualitat d'evidència, i que per al subjecte són inexplicables, inevitables i independents de la

¹⁷ KOVADLOFF, S. (1996), pp. 10-11 i 15.

¹⁸ FERRATER MORA, J. (1994), t. I, pp. 823ss.

voluntat; fins i tot, el mateix autor no dubte en afirmar que Déu les ha col·locades en la ment humana¹⁹.

Pel que fa referència al concepte de substància, aquest s'origina a partir d'una consciència de si mateix. És a dir, l'autor diu que es concep pròpiament com a subjecte pensant, la qual cosa dóna peu a interpretar aquesta percepció com a presa de consciència; o sigui, el "jo" apareix en la consciència com a "cosa que pensa" (res cogitans). A més, per tal de pensar-se cada un a si mateix convé entendre's com a objecte del propi pensament i, per tant, llucar-se en tan que objecte independent de tot el que es pugui pensar, la qual cosa ja és pensar-se com a substància²⁰.

Cal dir que el concepte de substància és un vehicle per arribar a la comprensió del real. És a dir, el que Descartes cerca en tot moment és la realitat de les coses, i aquest terme li serveix perfectament per a expressar aquesta realitat. El camí que segueix per donar principi a la definició de substància és certament analític, basat en l'experiència de la pròpia consciència. Per això la seva definició ve a ser un aclariment d'aquesta percepció, dient que la substància és "una cosa que existeix de tal forma que no té necessitat sinó de si mateixa per existir²¹".

1.1.2. LA SUBSTÀNCIA CORPÒRIA I LA SUBSTÀNCIA PSÍQUICA.

Descartes escriu:

En examinar després atentament el que jo era i veure que podia fingir que no tenia cos algun i que no havia món ni lloc en què no em trobés, però que no podia fingir per això que jo no fos, sinó al contrari, pel mateix que pensava en dubtar de la veritat de les coses es seguia molt certament i de forma evident que jo era, mentre que, tan sols deixant de pensar, a pesar de que tota la resta que hagués imaginat hagués estat veritat, no tenia ja raó alguna per creure que jo fos, vaig conèixer per això que jo era una substància la naturalesa o essència de la qual és pensar, i que no necessita, per a ser, de cap lloc ni depèn de cap cosa material. De manera que aquest jo, és a dir, l'ànima per la qual el que sóc, és completament distinta de cos i fins i tot és més fàcil de conèixer que ell, i a pesar que el cos no fos, l'ànima no deixaria de ser quant és²².

¹⁹ BORREGO, E. (2003), pp. 63-65.

²⁰ *Ibíd.*, p. 67.

²¹ *Ibíd.*, p. 70

²² DESCARTES, R. (1637), p. 108.

L'ànima és totalment arrancada per l'autor de les connexions que envolten aquest concepte des d'antic. L'existència d'un peculiar ésser d'allò psíquic només es descobreix en la consciència del jo (cogito sum), en l'immediat saber de si mateix que té el jo, en la més pura intimitat del subjecte. El principi medieval de la certesa que té l'ànima de si mateixa es renovat pel cartesianisme en una distinció entre el caràcter específic de tot ésser donat per a si mateix, en la consciència de si mateix, en l'experiència interna, i tot ésser extern del món corpori. Una nova base és donada per a tota la metafísica del jo, del psíquic i espiritual: l'essencial egocentritat de tot ésser psíquic, l'espontaneïtat del jo, com a punt de partida dels actes, és posat de relleu en oposició a l'extensió i la il·limitada divisibilitat de tot ésser corpori²³.

Així, tota la matèria extensa no seria res més que extensió, que, com a tal, pot ser reduït a transmissions mecàniques de moviment determinades per lleis rigoroses; car la matèria és en si mateixa una massa absolutament passiva, morta, de dimensions infinitament divisibles, organitzada accidentalment i diferenciada en cossos individuals en constant canvi per mitjà de moviments. Per altra part, i de forma anàloga, allò psíquic no seria més que consciència. Com a conseqüència d'aquesta distinció entre psíquic i físic, es nega, en aquest darrer, qualsevol idea de "força", mentre que pel que fa a l'ésser propi de l'ànima tot allò que és inconscient, o ignorat, o incognoscible. D'aquesta manera, sorgeix la tesi d'una dualitat de substàncies que en essència serien independents una de l'altra²⁴. Així doncs, es troba per una part el cos, una pura màquina encaixada en els mecanismes cecs, tancats i autònoms de la natura, i l'ànima, una unitat individual espontània, que no té necessitat ni d'actes purs d'energia ni de condicions corporals, que actua de mode conscient i finalista, explicable teleològicament en el seu ésser i organització interna.

A pesar de tot, Descartes es veu obligat a fer una assimilació d'allò psíquic amb allò material. Per això, l'ànima tindria el seu seient en un lloc determinat del cos espacial, a saber, en la glàndula pineal, un punt en l'espai on ella sofreix les influències de l'exterior i actua, per la seva part, sobre el cervell i, mitjançant aquest, sobre el cos i el món exterior²⁵.

²³ HEIMSOETH, H. (1966), pp. 64ss.

²⁴ El "jo" es percep sense necessitat de res exterior a si mateix i independent d'allò material. Veure BORREGO, E. (2003), p. 73

²⁵ HEIMSOETH, H. (1932), pp. 64ss

1.1.3. SOBRE DÉU.

El pensament en relació a les substàncies no s'atura, per a Descartes, en la dualitat del cos i l'ànima. La certesa del *cogito sum* està unida al saber de la substància infinita: no hi ha consciència d'un "jo" sense consciència de Déu. Les substàncies finites només poden ser enteses partint d'una limitació i d'una negació del concepte de l'ésser infinit²⁶. Com diu l'autor al parlar de l'existència de Déu:

I tota la força de l'argument consisteix en que sé que no pot ocórrer que jo existeixi tal com sóc, és a dir, tenint la idea de Déu, llevat que Déu també existeixi vertaderament, el mateix Déu, dic, la idea del qual està en mi, això és, el que té totes aquelles perfeccions, que jo no puc comprendre, sinó només albirar d'alguna manera amb el pensament, i que està absent de qualsevol defecte²⁷.

La idea d'infinit, doncs, resulta ser *maxime vera*. Ho és de tal manera que, la raó de la certesa que s'experimenta davant les idees clares i distintes, es basa en l'existència de Déu. Hom pot llegir:

[...] si sabéssim que tot el que hi ha en nosaltres és real i vertader prové d'un Ésser perfecte i infinit, llavors, per clares i distintes que fossin les nostres idees, no hauria cap raó que no ens assegurés que tenen la perfecció de ser vertaderes²⁸.

Una vegada demostrada l'existència de Déu a partir de la idea originària del "cogito", apareix ara com a la realitat d'allà on prové tot ésser i tot saber. Així, es pot afirmar que és l'origen diví de les idees allò que assegura, que dóna garantia, de la seva veritat. Déu, per tant, és el coneixement més clar i distint i la font del coneixement de l'univers²⁹.

²⁶ HEIMSOETH, H. (1932), p. 69.

²⁷ DESCARTES, R. (1641), p. 47.

²⁸ DESCARTES, R. (1637), p. 113.

²⁹ BORREGO, E. (2003), pp. 94ss.

1.2. JOHN LOCKE.

La línia marcada per la ciència experimental fou el camí que adoptà Locke per portar a terme la seva tasca de fonamentació. L'experiència sensorial com a cossol, juntament amb el recurs de la raó, eren els principis sobre els que es desenvolupava la "nova ciència", que ell va acollir com a mitjà per lliurar-se de l'adhesió irreflexiva a la tradició, per una part, i de l'entusiasme, per l'altra. Així, l'*Assaig sobre l'enteniment humà* va ser el resultat de l'esforç fonamentador de l'autor. El seu intent era el de fundar allò que hom espera de les seves capacitats per conèixer, amb l'objecte de no caure en la desesperació de suplicar certesa on només hi ha probabilitat, ni tampoc de sobrepassar allò que els hi és donat aconseguir en la condició actual; és a dir, identificar el camp i les possibilitats dels coneixements segurs³⁰.

1.2.1. CRÍTICA A L'INNATISME.

Malgrat s'aprehengui l'existència individual de manera immediata, de forma intuïtiva, no es té coneixement clar de la naturalesa del propi existir, car si s'aconsegueix saber que l'existència és una cosa que pensa, no es sap què és pensar, com tampoc allò que dóna consistència a aquest fet³¹.

Locke inicia el seu treball amb una crítica als principis innats. Cap dels arguments que intentaven provar l'existència d'idees innates resulta satisfactori, ja bé sigui en consentiment universal o mitjançant fets³². És per això que, ja en el primer capítol de l'*Assaig*, afirma rotundament que la ment és, en principi, una *rasa tabula*, o sigui, que està buida de tot caràcter innat, i que arriba a rebre els continguts de manera gradual, així com l'observació i l'experimentació li ho permeten; veient, alhora, que tots ells proven de dos orígens: la sensació i la reflexió³³. D'aquesta manera, els objectes externs, en el moment que afecten els sentits, causen en la ment un seguit de idees que abans hi eren absents, de la mateixa forma que, un cop la ment té possessió d'aquestes idees rebudes, mitjançant tot un seguit d'operacions que es produeixen en ella, obté

³⁰ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1995), p. 59.

³¹ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), p. 228.

³² FERRATER MORA, J. (1994), t. III, p. 2166.

³³ LOCKE, J. (1688), pp. 35-36.

noves idees, com ara pensar, dubtar, raonar, voler...³⁴. Tant les idees de la sensació com les de la reflexió són rebudes passivament per l'enteniment i anomenades per l'autor "idees simples". Mitjançant aquestes idees, simples, poden formar-se el que s'anomenen "idees complexes", les qual són formacions de l'activitat mental³⁵. Entre aquestes darreres, s'hi troben les de cos i esperit. El pensament sobre el cos uneix aquelles idees de solidesa, extensió i mobilitat, que són simples, rebudes pels sentits; de la mateixa manera que la idea d'esperit és la d'una substància que té el poder de pensar i de moure el cos³⁶.

1.2.2. SUBJECTE I CONSCIÈNCIA.

El subjecte que Locke presenta és una "cosa pensant conscient", on aquesta consciència determina el caràcter subjectiu que hom li atribueix. És a dir, el subjecte és una cosa, una substància, però, la condició que fa que sigui subjecte no és aquest fet, sinó el de ser conscient, o sigui la capacitat d'autorreferència, de concernir-se a si mateix en funció de la consciència que posseeix del seu propi pensar³⁷. És aquesta capacitat d'autorreferència en el fet de pensar en una substància que pensa és el que es denomina amb el mot 'persona'³⁸.

La consciència no és tan sols, per tant, la condició *sine qua non* per conèixer l'existència del pensament, sinó també la de la seva mateixa existència, la seva *ratio essendi*. Aquesta, la consciència, no és ni pot ser un mode de pensar, sinó que ha de ser un aspecte o una qualitat del pensament, i, per tant, present en tots els seus modes³⁹. No obstant, aquesta consciència no és l'essència de la cosa pensant, és a dir, no és el constitutiu únic de l'ànima, sinó només una de les seves operacions, o, com a molt,

³⁴ Ibíd.

³⁵ FERRATER MORA, J. (1994), t. III, p. 2166

³⁶ LOCKE, J. (1688), pp. 53-54.

³⁷ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), p. 230.

³⁸ En el cas de Locke, 'jo' i 'persona' tenen la mateixa denotació i l'única diferència entre ambdues expressions és el punt de vista que contenen. Així, un 'jo' és una 'persona' reconeguda des de dintre, mentre que una 'persona' és un 'jo' considerat des de fora.

³⁹ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), p. 231.

l'acció pròpia de l'ànima⁴⁰. Es poden copsar, doncs, quines són les comeses d'aquesta consciència, a saber: generar la identitat i responsabilitat del subjecte (el seu significat moral, com després s'exposarà), percebre allò que ocorre en la pròpia ment, la funció receptora-productora i, finalment, la tasca d'unificar tota la multiplicitat experimental en un subjecte únic⁴¹.

Com s'ha dit, aquesta qualitat d'autorreferència en funció de la consciència és allò que defineix al subjecte, però, què hi ha de l'aspecte de cosa? El caràcter substancial es troba en el mateix grau en l'idea d'ànima com en la de cos, ara bé, què és la substància? Locke ho deixa ben clar:

[...] un supòsit, encara que desconegut, substrat de les qualitats que posseeixen tan el cos com l'ànima, quelcom, no sabem què, que sustenta la seva existència; de manera que l'única idea que tenim de la substància de quelcom és una idea obscura d'allò que fa i no una idea del que és⁴².

Per a Locke, doncs, la substància és una idea complexa, junt amb les idees complexes de mode i relació. Quan intenta mostrar l'origen d'aquest concepte distingeix entre aquestes idees, les complexes, i el que ell anomena "idea general de substància", no obtinguda gràcies a la combinació, sinó com a supòsit. És a dir, es pressuposa la idea general de substància car resulta difícil, o impossible, concebre fenòmens existents sense que puguin residir en quelcom. Però malgrat no conèixer que és aquest "no sé què", d'alguna manera es parteix d'ell per desembocar en les idees de "tipus particulars de substàncies", recollint les combinacions de idees simples que se'ns manifesten en l'experiència. Així, la idea de substància pura en general és obscura, mentre que la de substància individual resulta més clara, però només quan es té en compte no la idea pura mateixa, sinó els modes de comportament de les pròpies substàncies⁴³.

⁴⁰ De fet, la consciència com a condició del fet de pensar i la seva desvinculació de l'essència de l'ànima, són les primeres conseqüències que extreu Locke de la seva postura empirista i es poden veure en l'origen de la crítica als principis innats.

⁴¹ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), pp. 239-46.

⁴² LOCKE, J. (1688), p. 54.

⁴³ FERRATER MORA, J. (1994), t. IV, p. 3404.

1.2.3. EL CARÀCTER MORAL DEL SUBJECTE.

Com s'ha proferit, la capacitat d'autoreferència en la pensa en una substància que pensa és el que Locke anomena 'persona'⁴⁴. Com explica Edmund Law, bisbe de Carlisle, en la seva obra *Defensa de l'opinió del Sr. Locke sobre la identitat personal*:

La paraula persona [...] és pròpiament un terme forense, i ha de ser usat en l'estricta sentit forense, denotant una qualitat o modificació en l'home tal que el confessa com a agent moral, o criatura responsable; el fa el subjecte propi de les lleis, i vertader objecte de recompensa o càstigs⁴⁵.

D'aquesta manera, i seguint l'argumentació de diversos intèrprets de Locke, com ara Allison, Mackie o Thiel, l'autor anglès sembla sumir tot el subjecte en la seva qualificació de subjecte responsable. Dit amb altres paraules, el fet de judicar qualcú en qualitat de persona significa que hi ha algunes accions a favor de les quals es considera responsable, és a dir, la responsabilitat moral té la seu fonament en la identitat personal⁴⁶. Així, 'persona' no és allò que a hom li es propi en la constitució natural de la cosa, sinó allò que fa en tant que ésser moral. La consciència és la que atorga unitat a les accions en la mateixa persona, puix que el 'jo' resulta de la referència a si mateix en funció de la consciència del fet de pensar i actuar, per la qual cosa s'ensenyoreix d'aquest pensament i accions. Aquest sentit moral de la consciència dimana de la seva qualitat d'atribuir a l'humà el denotatiu d'ésser responsable, essent la que produeix la responsabilitat d'arribar a ser el que hom es fa⁴⁷.

Com es pot veure, tot el tema del subjecte lockià està orientat vers la determinació de l'àmbit de la responsabilitat, però, davant qui és responsable aquest subjecte? Qui és el seu jutge? Aquest jutge davant el qual respon el subjecte-persona és

⁴⁴ El mot 'persona' posa l'accent en el fet de la seva indivisibilitat, en la unitat de si mateix. Com es diu, en l'antiguitat grecolatina el concepte de persona no existia. La paraula grega "*prosopo*" i la llatina "*persona*" eren usades per a indicar les màscares teatrals. Després del "jo" cartesià, aquest mot passà a designar el govern de si mateix, fent referència a la condició dominadora d'un mateix sobre la seva vida. Veure GÁMEZ MILLÁN, S. (2005), p. 550.

⁴⁵ Citat en HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (2005), p. 349.

⁴⁶ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), p. 236.

⁴⁷ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (2005), pp. 350ss.

Déu⁴⁸. La responsabilitat del subjecte és de caràcter moral, no legal en el sentit de llei humana, i el fet de ser forense del terme ‘persona’ es refereix al judici diví. Així, la consciència com a principi d’identitat personal és el subjecte moral, que respon, sense mediació, davant la divinitat. Això vol dir que, si es considera la identitat personal com a base de les recompenses i els càstigs respecte al judici diví, també cal creure en aquest judici quan considerem la consciència com un criteri vàlid per al judici de la nostra personalitat. En referència de la divinitat, Locke en diu:

[...] de l’existència de Déu hi ha demostració, per a la qual prova no necessitem anar més enllà de nosaltres mateixos, malgrat Déu no ens hagi donat cap idea innata de sí mateix⁴⁹.

Finalment, pel que afecta al terme ‘inconscient’, Locke parla del “coneixement habitual” com d’aquell constituït per totes aquelles veritats que estan allotjades en la memòria, degut a una percepció anterior clara i completa. Igualment, en discórrer sobre errors i les equivocacions en els hàbits prolongats, apunta a idees antigues en la ment; així com a un “costat obscur” al qual s’ha de guaitar per tenir una vista de la ignorància de cada individual, que il·luminarà sobre l’estat actual de la ment concreta; és a saber, rastres d’un passat arcaic on es fonamenta i es diferencia la identitat⁵⁰.

⁴⁸ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (1996), p. 237.

⁴⁹ LOCKE, J. (1688), p. 93.

⁵⁰ HERRÁIZ MARTÍNEZ, P.J. (2005), p. 354.

2. LES OFENSES A L'ANTROPOCENTRISME I LA DISSOLUCIÓ DEL SUBJECTE.

Com s'ha vist, el racionalisme, en mans de Descartes i Locke, arbora una noció de l'ego ferm, robust, orgullós, segur, sobirà i amo de si mateix, un subjecte unitari, homogeni i un jo funcional, com a veritat primera que dependrà de Déu⁵¹. Aquest mode de comprensió de l'home, específic de la modernitat, és el que s'ha anomenat antropocentrisme. Aquí és on l'ésser humà s'entén com a centre de la realitat, com a subjecte, mesura de les coses, és a dir, en definitiva, l'home es descobreix i s'afirma com a punt de referència de tota la realitat⁵². El que ara s'examinarà són tot aquell seguit de crítiques a aquesta conceptualització, el que s'ha anomenat habitualment les ofenses a l'antropocentrisme.

Sigmund Freud en el text de 1917 titulat “Una dificultat del psicoanàlisi”⁵³ exposa que l'amor propi de la humanitat ha sofert tres greus ofenses per part de la investigació científica. La primera, que ell titula com a ofensa cosmològica, arriba en mans de Copèrnic, en el segle XVI, però precedit ja pels pitagòrics i Aristarc de Sams, que descriu la il·lusió geocentrista. L'ofensa biològica, la segons que esmenta, remet a Darwin i als seus precursors i col·laboradors, descobrint la teoria de l'evolució i privant a l'home de les ales que li conferien un origen diví i una ànima immortal. Finalment, la tercera que ell designa, i la més sensible, és la psicològica. Aquesta explica que l'ànima no és quelcom simple sinó una confusió d'impulsos, independents un de l'altre, que tendeixen al seu compliment d'acord amb els instints i amb les relacions amb el món externs⁵⁴.

A més d'aquestes tres que l'autor psicoanalític proposà, en aquest treball, i seguint l'esquema de Gabriel Amengual, se n'hi afegeixen dues més, a saber, una sociològica i una altra de lingüística. Nogensmenys, les tres més importants són aquelles que Freud explicà, les dues que es posen de més poden considerar-se com a complementaris, alhora que reforcen les anteriors, car abracen dos aspectes que les altres deixen a l'aire, però que resulten rellevants a l'hora de completar la caiguda de l'antropocentrisme.

⁵¹ GÁMEZ MILLÁN, S. (2005), p. 549.

⁵² AMENGUAL, G. (1998), p. 36.

⁵³ El títol original de l'escrit és *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*.

⁵⁴ FREUD (1917), pp. 2434-35.

2.1. L'OFENSA COSMOLÒGICA.

Copèrnic, amb la publicació al 1543 de la seva obra *De revolutionibus*, havia posat en qüestió la centralitat de l'home. Com bé reflexiona Thomas Kuhn:

Aquest (Copèrnic) va proposar el moviment terrestre en un esforç per perfeccionar les tècniques usades aleshores per predir les posicions astronòmiques dels cossos celestes. Però al fer-ho així va plantejar a altres disciplines científiques nous problemes, i, fins que no es van resoldre aquests, el concepte d'univers proposat per l'astrònom fou incompatible amb el d'altres científics. [...] Gràcies a tal revolució la ciència passaria a exercir el nou i gran paper que l'ha caracteritzada en la posterior evolució del pensament i societat occidentals⁵⁵.

El fet que la Terra fos entesa com a centre de l'univers significava una garantia de la seva funció predominant en aquest i, en un mateix temps, l'home, com a ésser superior que pobla aquest planeta, es sentia amo i senyor del món. Els descobriments en el terreny de l'astronomia i la física per científics com ara Galileu, Newton i el mateix Copèrnic, trastocaren les concepcions tradicionals sobre l'univers, fent que la Terra deixés de ser-ne el centre, tal com ho havien entès els grecs i els filòsofs cristians, i passés a convertir-se en un planeta que gira entorn al Sol, una de les estrelles que existeixen en l'univers. Per altra part, les estacions, les pluges i altres particularitat climatològiques es passaren a copsar-se com a processos de causes naturals; també, les rotacions del planetes foren explicades per lleis físiques, que, de fet, coincideixen amb les que donaren compte del moviment dels projectils i altres cossos en la Terra.

Per tot això, l'univers es transposa en un sistema de matèria en moviment governat per lleis immanents, deixant-se, per tant, d'atribuir aquesta acció a la inefable voluntat del Creador, traspasant-la al domini de la ciència. Igualment, els humans es perceben en tan que éssers llançats en aquest univers sense fronteres que ja no arriben a entendre i en el qual han perdut llur orientació i seguretat. Així, en el moment en què la realitat objectiva ha deixat de ser garantia d'un sentit i posició de la seva existència, l'home es converteix en un existent sense lloc assegurat en el cosmos⁵⁶.

⁵⁵ KUHN, T. (1957), p. 24.

⁵⁶ CORETH, E. (1973), p. 56.

2.2. L'OFENSA BIOLÒGICA.

Seguin l'esquema proposat per Freud, la segona ofensa predica la transformació de l'autocompressió de l'home com a sobirà de tots els éssers que poblen la Terra en el resultat d'una evolució. Malgrat que en aquests apartat hom es centri principalment en Charles Darwin i la seva idea d'evolució contínua, cal dir, però, que aquesta idea no li és originàriament pròpia, car els inicis es troben en la primera filosofia grega⁵⁷. Per altra banda, i pel que fa a la imatge de la immutabilitat de les espècies, aquesta deriva filosòficament de la teoria platònica de les idees i, alhora, teològicament es vincula a l'exposició literal de relat bíblic de la Creació. Tanmateix, ni la filosofia ni la teologia, fins aleshores, havien defensat la teoria de la constància o la continuïtat, excloent qualsevol forma d'evolució; cal remarcar especialment l'obra de Linneu (1707-1778) que considerava absolutament immutables les formes dels éssers vius⁵⁸.

Segons Darwin, "l'home no és res distint a un animal ni quelcom millor a ell; procedeix de l'escala zoològica i està pròximament emparentat a unes espècies, i més llunyanament, a altres⁵⁹". Com bé va demostrar l'autor, els organismes estan sotmesos a evolució, és a dir, els éssers vius descendeixen d'avantpassats que presenten nombroses diferències respecte d'ells mateixos, oferint la possibilitat de parlar d'antecessors comuns. Al mateix temps, donà una explicació causal a l'origen dels organismes, la teoria de la selecció natural, on s'indica que el procés de reproducció a través de generacions portarà a l'augment gradual de les variants hereditàries beneficioses i a l'eliminació de les variants que no comporten un avantatge⁶⁰.

Una espècie és una població o conjunt de poblacions d'organismes sexuals biparentals que es reproduïxen entre si i estan reproductivament aïllats d'altres poblacions⁶¹. La teoria darwinista de l'evolució⁶² es basa en l'existència de tres factors,

⁵⁷ Anaximandre (611-547 aC) va empremtar el concepte de que totes les coses vives es troben relacionades i que, al llarg del temps, van ser sotmeses a canvis. D'igual forma, Aristòtil va desenvolupa en la seva *Scala Naturae* per explicar el concepte d'avançament de les coses vivents des de l'inanimat fins a l'home, passant per les plantes i els animals.

⁵⁸ CORETH, E. (1973), p. 63.

⁵⁹ Agafat d'AMENGUAL, G. (1998), p. 37.

⁶⁰ CELA CONDE, C.J./AYALA, F.J. (2001). pp. 22ss.

⁶¹ MOSTERÍN, J. (2006). p. 34.

⁶² *Ibid.*, pp. 26-29.

a saber, una font de variabilitat, la reproducció amb herència de la variació i els mecanismes de filtració, el que s'ha anomenat selecció natural. La variabilitat observable en els organismes és determinada majoritàriament pels gens, com a resultat de factors aleatoris, tals com la mutació, la multiplicació de cromosomes, la recombinació sexual... Aquesta variabilitat biològica, que d'aquí en resulta, es filtrada per la selecció natural, que no és més que una força de necessitat productora d'adaptació. És a dir, si la variabilitat provoca diferenciacions en la supervivència i reproducció dels portadors, i, alhora, els organismes produeixen més descendents dels que poden viure, la freqüència dels caràcters més adaptatius s'incrementen de manera generacional i resten, per tant, fixats en tota la població.

Gràcies al desenvolupament d'aquesta teoria, que exposa l'origen de la funcionalitat i l'adaptació dels ésser vius en boca d'un model científic, les explicacions prèvies, les mitològiques basades en un disseny intencional per part de les divinitat, així com les nocions d'entel·lèquia i força vital, van restar obsoletes i, clarament, innecessàries.

2.3. L'OFENSA PSICOLÒGICA.

Aquest tercer qüestionament és el que realitza el mateix Freud en contra del narcisisme humà. A despit de que sigui el pare de psicoanàlisi el principal defensor d'aquesta posició, cal dir que hom pot trobar-ne els antecedents en l'obra de Otto Weininger⁶³.

En *Sexe i caràcter*, Weininger dona a conèixer, seguint una interpretació de dades fisiològiques i psicològiques, una metafísica dels sexes⁶⁴. Segons ell, la inferioritat femenina no és el resultat de l'evolució cultural, sinó de la polaritat essencial en què el femení representa la passivitat i el masculí la contingència. Així el femení i el masculí, que no representen el pols negatiu (passiu) i el pols positiu (actiu), són

⁶³ Otto Weininger va néixer a Viena en el 1880 en una família jueva acomodada. Fou un estudiant enlluernador que arribà a parlar, a més d'alemany, francès, anglès, italià, espanyol, noruec, dominant perfectament, també, el grec clàssic i el llatí. L'any 1902 es doctora en Filosofia en la universitat de Viena, i un any després apareix publicada la seva única obra, *Sexe i caràcter*. En aquest mateix any, 1903, Weininger es suïcidaria amb un tret al cor en la mateixa habitació on va morir Beethoven, en Viena, com a homenatge al que ell considerava, com també a si mateix, un geni incomprès.

⁶⁴ FERRATER MORA, J. (1994), t. IV, p. 3748.

categories últimes que poden aplicar-se a tota la realitat. Aquestes consideracions fan que l'autor defensi una filosofia pessimista de la cultura i consideri l'accentuació de la genialitat com un intent de superació de les dificultats de la civilització⁶⁵.

Passant ara a Freud, aquest estima que, si fins hores d'ara, encara que a l'home se li hagués discutit la sobirania externa continuava sent amo del seu interior, els nous descobriments psicològics demostren que la ment, el que tradicionalment s'havia anomenat ànima, no és quelcom simple, sinó una jerarquia d'instàncies, una confusió d'impulsos que tendeixen, independentment un dels altres, al seu compliment, de manera correlativa, a la multiplicitat dels instints i de les relacions del món exterior⁶⁶. Freud escriu:

Un individu és ara, per a nosaltres, un *allò* psíquic desconegut i inconscient, en la superfície del qual apareix el *jo*, que s'ha desenvolupat partint del sistema P., el seu nòdul. [...] Fàcilment es veu que el *jo* és una part de l'*allò* modificada per la influència del món exterior, transmès pel P.-Cc., o sigui, en certa manera, un continuació de la diferenciació de les superfícies. El *jo* s'esforça per a transmetre a l'*allò* dita influència del món exterior, i aspira a substituir el principi de plaer, que reina sense restriccions en l'*allò*, pel principi de realitat. La percepció és per al *jo* el que per a l'*allò* l'instint. El *jo* representa el que podem anomenar la raó o la reflexió, oposadament a l'*allò*, que conté les passions.

La importància funcional del *jo* resideix en el fet de regir normalment els accessos a la motilitat⁶⁷.

En Freud, per tant, no es pot parlar del subjecte sense parlar de la seva alteritat. El *jo* no es constitueix com a objecte teòric en si mateix sinó com un element d'una polaritat en tensió. El subjecte, així, és passiu respecte als estímuls que rep del món exterior però actiu, no només davant les pulsions (*Trieb*), sinó, també, per obra de les pulsions, és a dir: aquestes l'impel·leixen vers la satisfacció de les descàrregues, susciten una reacció defensiva, desencadenant, per això, una activitat⁶⁸. El subjecte, d'aquesta manera, apareix com a punt de partida i de retorn de les pulsions entrellaçades, per la qual cosa, se'n deriva que: a) en l'interior del *jo* hi trobem

⁶⁵ Per a més informació sobre aquest pensador veure CASALS, J. (2003), pp. 63-84.

⁶⁶ FREUD (1917), pp. 2434-35.

⁶⁷ FREUD, S. (1923), pp. 18-19.

⁶⁸ CASALS, J. (2003), p. 125.

majoritàriament inconscient i b) que els conceptes simplement descriptius ja no poden donar compte d'una configuració psíquica la instància de defensa de la qual conté, a la vegada, pulsions de vida i de mort, essent en part conscient i en part inconscient⁶⁹. A deferència de Descartes i els filòsofs racionalistes moderns, el descobriment de Freud rau en la desigualtat entre el psiquisme i la consciència. Si pels pensadors dels s. XVII, la ment humana era només consciència, ara, per a Freud i la filosofia psicoanalista, aquesta equiparació no és factible ja que la consciència no és més que un camp de batalla, una de les parts del psiquisme on es debaten els diferents impulsos.

Ja que en el segon capítol, al parlar del text de Theodor W. Adorno titulat *Apunts sobre Kafka*, es desenvoluparà amb major esment la concepció del subjecte psicoanalític, i per tal de no caure en redundància, es seguirà amb la següent ofensa.

2.4. L'OFENSA SOCIOLÒGICA.

La que s'ha anomenat quarta ofensa a l'antropocentrisme fa referència a la relació entre l'home i la societat i entre aquest mateix i la història. Recau, per això, el tractament d'aquest tema al filòsof alemany Karl Marx i, en especial, a la teoria del materialisme històric. Existeix una tota controvèrsia sobre si l'origen d'aquesta construcció es troba en el jove Marx o bé en el Marx d'*El Capital*, i, fins i tot, si tan sols cal atribuir-la a Marx sinó també a Engels; així i tot, es deixaran de banda aquestes qüestions ja que, al cap i a la fi, no resulten substancials pel propòsit que aquí es vol portar a terme.

El "materialisme històric" intenta explicar l'evolució de la història partint de la idea fonamental de la transformació del món material per mitjà del treball⁷⁰. Així, en la producció social de la vida, els homes adquireixen tot un seguit de relacions que corresponen a una determinada fase del desenvolupament de les seves forces productives. El conjunt d'aquestes relacions de producció formen l'estructura econòmica de la societat, la base sobre la qual s'aixeca la superestructura jurídica i política, a la qual hi corresponen determinades formes de consciència social, és a dir, la filosofia, la moral, la religió... Per tant, el mode de producció de la vida material condiciona el procés de vida social, polític i espiritual; afegint-hi que, no és la

⁶⁹ Ibíd. pp. 131ss.

⁷⁰ FERRATER MORA, J. (1994), t. III, p. 2330.

consciència de l'home la que determina el seu ésser, sinó que és l'ésser social el que determina la consciència. Quan, en un determinat moment de la fase de desenvolupament de les forces productives, aquestes entren en conflicte amb les relacions de producció existents, que s'han desenrotllat dintre d'aquestes forces, s'obre el que hom diu una època de revolució social; o sigui, quan es transforma la base econòmica, la superestructura que s'ha alçat a sobre sofreix un canvi total⁷¹. D'aquesta manera, per a Marx, la situació econòmica concreta, l'estructura de la forma de l'economia i la relació entre els mitjans de producció i la força laboral són el fonament de la història⁷².

En quan a l'antropologia, Marx escriu:

L'home és un ésser genèric no només perquè en la teoria i en pla pràctic agafa com a objecte seu el gènere, tan el seu propi com el de les altres coses, sinó també, i això no és més que una altra expressió pel mateix, perquè es relaciona amb si mateix com un ésser *universal* i per això lliure⁷³.

Al considerar l'home en tan que ésser genèric, universal, i determinat per les relacions, l'individu resta diluït en el general, en un procés socio-històric, com a conjunt de relacions socials, reduint-se en una funció dins el progrés de la societat⁷⁴. L'home es converteix en un ésser social que, en la seva individual existència, és, alhora, ésser col·lectiu⁷⁵. El treball és allò que l'uneix amb la naturalesa però, també, amb els altres homes, formant, així, una xarxa dialèctica, home, natura, societat, on aquest, el treball, es constitueix en qualitat element mediador i fonamentador⁷⁶.

Així doncs, si l'home és en essència un ésser social, per què es parla d'individus? Aquí és on apareix el terme de *alienació*. Canviant el sentit que Hegel li atribuï, Marx el copsa com a pèrdua real de l'home. L'ésser humà en el moment que s'estranya de si mateix, es desfà i es perd totalment com a tal. Només suprimint aquesta

⁷¹ COLOMER, E. (2000), t. III, pp. 130-131.

⁷² CORETH, E. (1973), p. 66.

⁷³ MARX, K. (1844), p. 111.

⁷⁴ CORETH, E. (1973), pp. 66-67.

⁷⁵ MARX, K. (1844), p. 138.

⁷⁶ COLOMER, E. (2000), t. III, p. 143. Resulta interessant veure també, pel que es versa a aquest capítol, l'article de M^o Carmen LÓPEZ SÁENZ, "La alienación en Freud y Marx" en *Contextos*. Universidad de León. 1989, VII/14.

alienació del lloc on es troba, o sigui, del món real i històric, l'home podrà reconquerir el ser ésser perdut. Dintre del pensament sociològic, la crítica de Marx es convertirà en una crítica de l'alienació. Habitualment, hom distingeix quatre alienacions subordinades, a saber, la socioeconòmica (règim de propietat privada i divisió del treball), la política (predomini de l'estat sobre la societat civil), la filosòfica (justificació de l'*status quo* sociopolític) i la religiosa (consagració de la misèria humana i remissió de la seva solució en un més enllà il·lusori). El procés d'individuació és la conseqüència de l'alienació, on els homes, despullats de la seva realitat humana social, cerquen refugi en llur individualitat privada⁷⁷. És tan sols amb l'arribada del comunisme quan aquest tornarà a trobar la seva essència perduda. Com diu Marx:

El comunisme com a superació de la propietat privada en quant autoenganament de l'home, i per això com apropiació real de l'essència humana per i per a l'home; per això com a retorn de l'home per a si en quan a home social, és a dir, humà⁷⁸.

2.5. L'OFENSA LINGÜÍSTICA.

Finalment, la cinquena ofensa, també anomenada a vegades "ofensa semiòtica", és la que posa en qüestió un dels més importants instruments de relació entre l'home i allò que l'envolta, ja bé siguin altres homes, ja bé sigui el món exterior, i, fins i tot, entre l'home i ell mateix: el llenguatge.

Locke va deixar escrit:

Les paraules són, doncs, signes de les idees; però, puix que cap so articulat té una connexió natural amb una idea, ja que és merament un so, les paraules són tan sols signes per imposició voluntària i, de forma pròpia i immediata, no poden ser més que signes de les idees que es troben en la nostra ment; car, al ser emprades per a expressar el que hom pensa, no pot fer-les signes d'idees que no té, ja que feria signes de no-res⁷⁹.

⁷⁷ Ibid., pp. 145ss.

⁷⁸ MARX, K. (1844), p. 139.

⁷⁹ LOCKE, J. (1688), p. 62.

Locke aprehèn el llenguatge com una creació del propi subjecte per tal d'expressar les idees que es troben en la seva ment, és a dir, per tal de poder designar els objectes que han causat sensacions. D'aquesta manera, l'home formula en paraules aquelles idees que ell posseeix i, alhora, només aquestes, puix que són les que es corresponen amb els objectes que ell percep. Així, el llenguatge es genera a partir de la necessitat que té l'home per designar idees, determinant el nombre de paraules a utilitzar segons el nombre d'idees que hom té.

Cal llegir ara aquest altre text:

I Yavé Déu va portar davant l'home tots els animals del camp i les aus del cel que formà en la terra, per a que veiessin com els anomenaria, i fos el nom de tots els vivents el que ell els donés. I donà l'home el nom a tots els ramats, i a totes les aus del cel, i a totes les bèsties del camp; però entre tots ells no havia per a l'home ajuda semblant⁸⁰.

Així doncs, quina diferència hi ha entre el text de Locke i aquest altre del Gènesi? El concepte de llenguatge que porta en mans el subjecte modern és, si fa no fa, el concepte bíblic. La imposició de noms implica que Adam posseeix ciència i domini sobre els animals. De la mateixa manera, el subjecte modern té potestat sobre els objectes essent capaç, per això, utilitzar les paraules de forma voluntària, i arbitrària, per nomenar les sensacions que té dels objectes. Com diu Godoy, recordant l'inici de l'evangeli de Joan on es relata que en el principi era el Verb i només el Verb, degut a la impremta del pensament hel·lenístic i jueu en la civilització occidental, la realitat s'ordenava segons les directrius marcades per un criteri absolutament lingüístic⁸¹. No fou fins a les postraries del segle XIX i gran part del segle XX quant aquesta concepció adàmica trobà el seu final.

Amb el desig de vincular de forma coherent la vida al domini de l'art, i seguint els postulats de Novalis, Hugo von Hofmannsthal pretenia a través de la poesia transcendir els límits ordinaris del món, intentant contactar amb l'essència d'aquest o amb l'ànima universal. Així la imaginació era el vehicle per transitar cap al principi unitari subjacent a la realitat tangible. En la seqüència de reescriptura del món, on les coordenades d'espai i temps quotidianes havien deixat de ser operatives, el record del

⁸⁰ *Gènesi*, 19-21.

⁸¹ GODOY DOMÍNGUEZ, M.J. (2003), p. 160.

passat, la memòria, constituïa l'únic certificat d'autenticitat que deixava veure la vertadera essència del món. Així el procés creatiu es desenvolupava des de la impressió sensorial present en l'evocació del passat i, gràcies a aquest, a la seva essència real. La poesia, doncs, generava un espai espiritual i anímic on present i passat interactuaven de manera harmònica aconseguint la unió de tot amb tot. En la *Carta de Lord Chandos*, l'autor mostra que el llenguatge se li presenta com un camí inviable per tal d'aconseguir aquella veritat que ell cerca, les paraules resulten inútils per ordenar l'experiència i l'art, per tant, es converteix en impossible⁸². El protagonista experimenta una escissió respecte a tot allò que l'envolta i respecte a si mateix, la qual cosa suposa la impossibilitat d'establir una coherència entre el pensament i el llenguatge, obstaculitzant, alhora, el manteniment del seu status social i privant-li la capacitat per fer projectes⁸³.

És per això, que el subjecte, desplaçat de la seva posició central, absent de perspectiva, es veu bombardejat pels elements d'una realitat en flux on les jerarquitzacions resulten impossibles. Un *continuum* vital s'ha imposat sobre la formalització. Un cop abandonada la forma, i enfront a una conceptualització del fluït de les sensacions, Lord Chandos ja no pot refugiar-se en l'exterior. El tancament en ell mateix, un intent d'atomització, li corroboren el fracàs del llenguatge. Aquest fet, necessàriament, implica la renúncia a l'escriptura, a l'obra d'art, ja que el llenguatge que ell havia d'utilitzar és el llenguatge que parlen "les coses mudes", una parla no encadenada a la forma, on resulta inexistent qualsevol poder d'organització del jo⁸⁴.

Per a Fritz Mauthner, el llenguatge no pot ser un vehicle per a arribar a la veritat, ja que només hi ha llenguatges individuals i no un llenguatge general. Així, aquest només és una il·lusió ja que sols hi ha paraules concretes per a homes concrets. D'aquesta manera, el llenguatge, que és tan sols un instrument que té la seva raó de ser en la utilitat, pot orientar-nos en el coneixement del món presentat pel propi llenguatge, però no més enllà⁸⁵. L'home equipara llenguatge i realitat, atorgant una constatació empírica a les paraules abstractes; però, segons l'autor, el coneixement de la realitat només és possible des de la impressió exterior, on tot allò que no pertany als sentits en resta exclòs immediatament. Davant la complicació de la realitat, els nous

⁸² *Ibíd.*, pp. 158-161

⁸³ GARCÍA ALONSO, R. (1994), p. 61.

⁸⁴ CASALS, J. (2003), pp. 224-25.

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 204ss.

descobriments, el que va possibilitar l'existència d'un únic llenguatge per a descriure l'experiència resta ara eclipsat⁸⁶.

Posteriorment, trobarem autors com Wittgenstein que en expliquen que el llenguatge funciona pels seus usos i, per tant, no s'ha de parlar de significacions. Aquests usos són múltiples i variats, convertint-se així el llenguatge en un joc de llenguatge. Ja ben entrat el segle vint, i en mans d'autors com Lévi-Strauss, Heidegger, Derrida, Foucault..., s'ha fet una lectura antihumanista del llenguatge⁸⁷. Aquesta perspectiva nega la unitat monàdica del subjecte, és a dir, s'afirma que no és el subjecte el qui parla, sinó que és la llengua, el sistema de signes que es té a la pròpia disposició, i, per tant, el que hom creu que parla no és el jo sinó una estructura lingüística, ideològica, social, etc. que resulta impersonal⁸⁸.

⁸⁶ GODOY DOMÍNGUEZ, M.J. (2003), pp. 164-65.

⁸⁷ El principi de l'hermenèutica, de la construcció simbòlica del món, que arriba en mans de pensadors com ara Heidegger o Gadamer, troba en seu si en el gir lingüístic iniciat per Humboldt, Herder i Hamann.

Per a Karl Wilhelm von Humboldt, el llenguatge no és primàriament comunicació, sinó expressió de l'esperit en quant esperit col·lectiu. La filosofia del llenguatge que defensa està estretament lligada amb el seu ideal de la humanitat, fundat en l'antiguitat grega, pel que fa al caràcter estètic, i en l'espiritualitat i universalitat modernes. La humanitat, així, és un vast organisme que es descabdella històricament, revelant les seves potencialitats i portant a la culminació els seus tresors espirituals.

Johann Gottfried Herder, per la seva part, en l'obra *Assaig sobre l'origen de la llengua* (1770) va subratllar el caràcter natural-evolutiu del llenguatge, rebutjant la teoria de l'origen diví d'aquest, entenent-lo com quelcom sorgit de la imitació dels sons de la Natura i capaç d'evolució i creixement continuus. Així, explica el naixement del llenguatge com a acte inherent a l'ésser humà en tant que animal racional i desproveït, per tant, dels instints unívocs propis dels animals, que necessita comunicar-se per poder sobreviure i autoafirmar-se com a espècie en el món.

Finalment, la crítica de Johann Georg Hamann parteix d'una concepció del llenguatge pura, natural, que serà bastant difosa en el Romanticisme alemany del s. XIX. Al llenguatge hom hi té accés per la intuïció, per la inspiració i pel sentiment, i més encara per la fe, ja que en darrera instància, l'anàlisi prové de la divinitat. La seva filosofia del llenguatge pot ser, per això, considerada una mena de "metafísica del logos diví". En aquest sentit, la concepció que postula es manté encara en el marc d'una visió subjectivista, però no més centrada en una preocupació epistemològica amb el problema de la fonamentació de la ciència. Correspon, per tant, a l'abandó del coneixement, sobretot del científic, com a model de relació entre l'home i el real, que serà una de les tendències de l'idealisme alemany postkantian en la seva vessant irracionalista

⁸⁸ AMENGUAL, G. (1998), pp. 38-39.

CAPÍTOL 2.

CONSIDERACIONS INICIALS SOBRE KAFKA.

Abans d'introduir-se plenament en l'anàlisi que s'ha de realitzar hom donarà un seguit de pinzellades sobre qüestions que cal tenir en compte per tal d'endinsar-se en la tasca proposada. En aquest capítol s'examinarà, en el primer punt, aquelles característiques rellevants pel que fa a la recepció de l'obra; en el segon apartat, es fa necessària una lectura de la interpretació que dugué a terme Theodor Adorno sobre el subjecte kafkià, assaig que resulta summament import per desenrotllar tot el que serà la resta del treball.

1. CARACTERÍSTIQUES DE L'OBRA.

1.1. SOBRE L'ESTIL.

1.1.1. ELS PERSONATGES.

Hannah Arendt escriu respecte als actors que vaguen al llarg de les obres:

[...] aquests protagonistes no són en absolut persones reals, éssers humans com els que podem trobar en el mon real; a pesar del detallat de les descripcions, els falta precisament aquelles característiques disperses i úniques, aquells trets de caràcter que, en conjunt, configuren una persona de veritat. [...] Tan els personatges secundaris de Kafka com els protagonistes estan mancats de trets definibles psicològicament, uns perquè no existeixen fora dels seus respectius papers, fora de les seves posicions i les seves professions, i els altres perquè estan posseïts plenament i fins als límits de la seva ànima per un propòsit concret: guanyar un procés, aconseguir un permís de residència i de treball, etcètera⁸⁹.

Els personatges kafkians es troben en un estat d'estranyament mutu, és a dir, no estan lligats per cap experiència comuna, sinó que presenten el caràcter d'una pèrdua,

⁸⁹ ARENDT, H. (1944), pp. 184-85.

ells mateixos són pèrdua, impossibilitat d'experiència i, alhora, impossibilitat per reunir-se, coincidir, uns amb els altres⁹⁰. Cada individu és descurat per l'altre ja que, dins l'entramat social, cada un es troba en la més profunda solitud, desesperat i sense possibilitat de salvació. En el sistema de relacions socials de l'estat capitalista burocratitzat, el món que Kafka descriu, l'humà apareix com un ésser abandonat al funcionament anònim d'aquest món, on qualsevol possibilitat d'escapatòria apareix sota el mirall de la nul·litat⁹¹. Un cop l'individu és inserit dins els mecanismes que intenten prolongar i mantenir el sistema econòmic i social, aquest passa a formar part d'un simple engranatge, una mena de roda dentada que serveix per moure'n d'altres però sense saber què és el que cal posar en moviment i, al mateix temps, sabent que hom és perfectament substituïble per qualsevol altre; si la roda dentada es fa malbé, sempre hi ha més recanvis idèntics per omplir el buit. Per tant, els individus són éssers despersonalitzats, sense necessitat ni necessitats, car l'única funció que tenen és la de peça de reemplaçament d'un mecanisme que desconeixen. La societat burocràtica es presenta, així, com un carruatge amb la tasca d'uniformitzar i esterilitzar els membres constitutius d'aquesta societat.

D'aquí se n'extreu, com exemple d'aquesta despersonalització, el constant recurs utilitzat per l'autor de l'animalització dels seus personatges. Com apunta Reyes Mate, l'animalització dels éssers vulnerables, és la culminació del procés⁹². L'home és reduït a un simple instrument, és a dir, es despullat de les seves característiques, d'allò que el construeix en tant que persona, per a convertir-se en una mena de mort vivent. La seva vida es transforma en un conjunt de necessitats bàsiques, menjar i dormir, i en ésser l'eina o l'esclau d'aquell que mana, que, alhora, se'ns presenta com una perfecta incògnita, no en saben res, ni tan sols la seva existència. Com exemple d'aquesta animalització és té, la més evident, *La transformació*, però també altres mostres en *El procés* o *En la colònia penitenciària*, on els personatges són equiparats a gossos.

Per altra part, tema que es desenrotllarà posteriorment però que aquí ja cal apuntar, s'albira un sentiment de culpabilitat que tenyeix a tots i cada un dels personatges kafkians. Tots ells estan marcats per una culpa de caràcter originari, per una culpa que no remet a les seves accions: són éssers culpables des del seu naixement, són

⁹⁰ MATE, R. /MAYORGA, J. (2000), p. 60.

⁹¹ SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 9.

⁹² MATE, R. /MAYORGA, J. (2000), p. 62.

éssers posseïts per una culpa mítica⁹³. Aquesta culpabilitat, així, els convertirà en éssers estranys que resideixen en un món que es presenta com estrany: estrangers, com bé l'autor apunta al parlar de K. en la novel·la *El castell*.

1.1.2. EL LLENGUATGE.

Inicialment cal dir que en la Praga de principi de segle, les llengües s'enfrontaven unes amb altres⁹⁴. La família paterna de Kafka, obrera i pobra, parlava yídish⁹⁵, mentre que la materna, ja més culta, usava l'alemany. Kafka va tenir com a llengua materna l'alemany, el parlava amb els pares i, amb les criades, el txec, a pesar que ho fes amb un marcat accent alemany. Aquest, el txec, era considerat com la llengua dels inferiors, dels obrers, dels pobres, dels revolucionaris i dels antisemites.

La concepció de llenguatge que tenia Kafka es pot entendre a partir d'una percepció microscòpica i, alhora, panoràmica d'aquest⁹⁶. És a dir, el llenguatge parteix de la més estricta materialitat, com a simple conjunt de signes, però que, una vegada combinats, es remunten a una categoria transcendental. Aquest pensament, propi de la tradició alemanya, des del escriptors romàntics fins als problematitzadors del llenguatge, veu en el fet d'escriure no una activitat que neix en la realitat sinó de la potència demiúrgica del mateix llenguatge.

Karl Kraus⁹⁷ fa la distinció entre llenguatge com a configuració i llenguatge com a comunicació, identificant aquests dos pols amb la poesia i la parla quotidiana respectivament. Així, el llenguatge es converteix en una articulació orgànica on el més petit component conté de forma latent totes les possibilitats de desenvolupament, és a

⁹³ *Ibid.*, pp. 61ss, també en SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 11.

⁹⁴ CATELLI, N. (2000), p. 18.

⁹⁵ L'yídish, o simplement idish, que literalment significa "jueu", és un idioma oriental de la juevoalemanya, parlat per les comunitats jueves del centre d'Europa, els anomenats askenazies. Si bé agafa la major part de la sintaxis i lèxic de l'alemany, té importants préstecs de llengües eslaves, de l'arameu i de l'hebreu, del que habitualment usa l'alfabet per a la seva escriptura. Cal dir, però, que l'yídish és un idioma i no un dialecte, car compte amb les quatre característiques importants que ha de tenir qualsevol idioma, a saber, un abecedari, folklore, literatura i un ample vocabulari. Alguns grups jueus ortodoxes, en tot el món, l'utilitzen per a la comunicació habitual, ja que l'hebreu, essent l'idioma de les pregàries i l'estudi de la Torà, és considerat sagrat.

⁹⁶ LLOVET, Jordi. "Prólogo" en KAFKA, F. (2003), pp. XXVIIss.

⁹⁷ Veure el capítol dedicat a aquest crític satíric en CASALS, J. (2003), pp. 84-107.

dir, cada mot conté en ell infinites possibilitats d'associació. La tasca del poeta, per això, és la de convertir el que seria fraseologia, pròpia de la xerrameca quotidiana, en un ésser viu reactivant la seva capacitat figurativa. El llenguatge necessita de la imaginació poètica per establir una connexió amb la seva essència. En la poesia, aquest esdevé una obra d'art, en contra de la reducció dels vocables a instruments d'intercanvi que en provoca un ús estereotipat. D'aquí la importància que dóna Kraus a la imaginació que, degut al poder creixent dels medis de comunicació de masses i del desenvolupament tècnic, resta atrofiada⁹⁸.

També, per la seva part, i en contra de la tendència decimonònica de la utilització barroca del llenguatge, Kafka prescindeix de qualsevol tipus d'experiment i de tot manierisme⁹⁹. En ell, la llengua es presenta clara i senzilla, mancada d'ornamentacions i reguinyols, pulcre i neutral, resultant així una prosa freda i, quasi hom pot dir, absent d'estil, donant com a resultat una nova utilització del llenguatge que es fa enfora dels continguts buit i de l'ús inadequat, de l'abús de la frase, que provoca una redundància.. Recordem allò que Kraus apuntava:

Hi ha escriptors capaços d'expressar en només vint pàgines allò per al que a vegades fins i tot necessito dues línies¹⁰⁰.

1.2. SOBRE LES PUBLICACIONS¹⁰¹.

Al llarg la seva vida, Kafka va veure publicats set llibres, entre l'any 1912 i 1924, així com un conjunt prou ampli de narracions en diverses revistes i diaris. Un cop aquest morí, el 3 de juny del 1924 com a conseqüència d'una tuberculosi, Max Brod, fent cas omís de la voluntat del mateix autor¹⁰², va portar a terme una admirable tasca

⁹⁸ GARCÍA ALONSO, R. (1994), p. 65.

⁹⁹ ARENDT, H. (1944), p. 174.

¹⁰⁰ KRAUS, K. (1924), p. 114.

¹⁰¹ Pel que fa referència a la redacció d'aquest apartat, així com per a una major ampliació, cal consultar l'article de Jordi Llovet "Presentación a las Obras Completas de Franz Kafka" en KAFKA, F. (1999), pp. 9-38.

¹⁰² Recordem que Kafka va escriure dues cartes a Brod, que habitualment s'han anomenats "testaments", datats respectivament en el 1919 i 1922, quan ja l'autor era conscient de la seva malaltia, on expressa el desig de que la totalitat de la seva obra no publicada sigui destruïda, així com també que no es tornin a

de recerca d'editorials que volguessin publicar el conjunt de l'obra. Entre aquestes cases s'hi troben, per exemple, la de Die Schmiede, Rowohlt, Kurt Wolff, que ja havia publicat obres com ara *La transformació*, S. Fischer o l'editorial Zsolnay.

Seguint, per tant, aquests raonaments, hom estableix la següent divisió:

1. Una part de les seves narracions van ser publicades en revistes o periòdics del seu temps. Com exemple es té *Contemplació* que fou editada de manera parcial, vuit texts sense títol, en la revista-llibre bimestral *Hyperion* de Munic el 9 de març del 1908, o *La condemna*, que aparegué en l'únic número que veié la revista *Arkadia* l'any 1913.
2. Algunes de les narracions que van sortir soltes o en petit grup, fóren editades en forma de llibre, a vegades juntament amb altres d'inèdites. Com a mostra, la mateixa *Contemplació* que va aparèixer en l'editorial d'Ernst Rowohlt de Leipzig el 10 de desembre de 1912, on, a més del vuit texts que ja tenia, l'autor n'hi va afegir deu més, incorporant-hi els títols.
3. Pel que fa a les novel·les, només el primer capítol de l'obra *El desaparegut*, que Brod titulà *Amèrica*, és a dir, *El fogoner*, i el darrer passatge del penúltim capítol d'*El procés*, o sigui, *Davant la llei*, fóren editades en vida de l'autor com a narracions soltes, l'any 1913 i 1915 respectivament.
4. Alguns fragments del que s'ha anomenat "quaderns en octau" i dels diaris foren extrets del seu context pel mateix autor i publicats solts o en volum.
5. Tota la resta de l'obra, que inclou els diaris, la correspondència recuperada, el que s'ha anomenat "lligalls" o "bolics" (*Konvoluten*), on hi trobem narracions, aforismes i altres tipus de proses, així com les tres novel·les, és a dir, *El desaparegut*, *El procés* i *El castell*, van

reeditar els set llibres que ell ja havia vist publicat. Sobre aquesta voluntat hi ha diverses interpretacions, essent la més probable la que arriba en boca de Walter Benjamin, que defensa que l'autor al·legava que aquesta, l'obra, estava inacabada.

començar a publicar-se després de la mort de l'autor, sota la direcció de Max Brod.

1.3. SOBRE LES INTERPRETACIONS¹⁰³.

Un cop l'obra de Kafka va anar estenent-se i fou llegida i estudiada, van sorgir tot un seguit de diferents interpretacions al voltant de la forma i el contingut que es presentaven en els texts. A continuació s'exposaran les quatre grans propostes que s'han anat realitzant, coneixent, així, alguns dels seus defensors.

1.3.1. LA INTREPRETACIÓ RELIGIOSA.

La primera d'aquestes interpretacions és la que dugué a terme el mateix Max Brod, en l'intent d'explicar els texts kafkians des del punt de vista del judaisme. Segons ell, *El castell* descriu la temptativa de l'ésser humà per guanyar-se el cel. És a dir, els esforços per part de K. per tal d'arribar al castell són interpretats com l'afany de l'home religiós en la seva vida terrenal per accedir a la salvació celestial¹⁰⁴, simbolitzada pel castell.

Sabem que Kafka havia llegit i sentia admiració per Kierkegaard¹⁰⁵, es possible, doncs, que el pensament sobre els tres estadis en el camí de la vida proposats pel pensador danès tinguessin influència en la redacció d'aquesta obra. Recordem com Kierkegaard dibuixa les tres etapes de la vida en la realització de l'home: la primera seria l'estadi estètic, on la forma de vida es troba sota el senyoriu de la impressió sensible, on l'individu es bolca en la immediatesa, en el gaudi hedonista; l'exemple de la vivència en aquesta etapa seria la del seductor. La segona és l'estadi ètic, simbolitzat pel marit, on l'home entra en contacte amb el general i, davant la renúncia a ser una

¹⁰³ Per a la redacció del present punt s'ha seguit la divisió feta a MURGADES, J. (1993), pp. 6ss.

¹⁰⁴ MAGNY, C-E. (1945), p. 141.

¹⁰⁵ Basta veure l'entrada als diaris de dia 21 d'agost de 1913 on s'hi llegeix: "Avui he rebut El llibre del jutge, de Kierkegaard", en la del 27 d'agost de 1916: "Flaubert i Kierkegaard sabien molt exactament allò que els hi passava, la seva voluntat era ferma, això no era càlcul, sinó gesta", o la del 18 de juliol del 1922: "Ahir, *Entweder-Oder*" (llibre de Kierkegaard traduït com a *O bé... o bé*). Veure KAFKA, F. (2000) pp. 443, 605 i 692, respectivament.

excepció, ordena la seva vida d'acord amb el compliment d'aquest deure. Ja en un tercer moment, es situa l'estadi religiós que té com a categoria central el fet d'estar davant Déu; aquí el punt de mira es centra en la figura d'Abraham que suprimeix la llei moral col·locant un *thelos* propi més enllà del general. L'individu, doncs, es troba per sobre de l'esfera ètica, sol amb la seva consciència i decisió, amb el deure absolut d'obeir a Déu¹⁰⁶.

Per la seva banda, *El procés* és vist com l'enjudiciament diví, on Joseph K. és un nou Job que disputa heroicament amb Déu¹⁰⁷; o sigui, una projecció de la justícia del Senyor davant la qual no hi ha voluntat humana que tingui la capacitat suficient de resistència¹⁰⁸.

1.3.2. LA INTERPRETACIÓ EXISTENCIALISTA.

Postura defensada principalment pel pensador argelí Albert Camus¹⁰⁹ que aprehèn el món de la narrativa kàfkaiana com el món de l'absurd de l'existència humana. A través de l'absurd, el món se'ns ofereix com quelcom estrany i mancat de sentit¹¹⁰, i els individus que roden en ell són manifestacions de l'angoixa vital resultant de la lluita de l'home que intenta aconseguir alguna esperança terrenal.

Com proposa Camus, en l'existència humana hi ha una absurditat fonamental, que només pot arribar a simbolitzar-se mitjançant un "joc de contrastes paral·lels". Segons ell, Kafka ho aconsegueix expressant la tragèdia a través d'allò quotidià i l'absurd mitjançant allò lògic:

¹⁰⁶ Per a més informació es pot consultar COLOMER, E. (2000), t. III, pp. 61-68.

¹⁰⁷ ROBERT, M. (1967), p. 36.

¹⁰⁸ En aquestes dues obres, a saber *El castell* i *El procés*, es podria veure, doncs, les dues grans formes de manifestació divina: la justícia, en aquesta darrera, i la gràcia, en l'altra.

¹⁰⁹ Veure CAMUS, A. (1939), pp. 331-345. Si hom vol més informació sobre aquest autor, existeix un llibret que pot servir com a introducció al seu pensament, aquest és el de Marla Zárata titulat *Camus (1913-1960)*.

¹¹⁰ Cal dir que aquesta absència de sentit predicada pels existencialistes resulta diferent a la defensada pels nihilistes. Per al nihilista la mancança de sentit es percep com quelcom epocal, és a dir, centrat en un moment determinat de la història, mentre que per l'existencialista aquesta falta és una marca de l'existència.

[...] El castell és, tal volta, una teologia en acció, però també i sobretot l'aventura individual d'una ànima en la recerca de la seva gràcia, d'un home que reclama als objectes d'aquest món el seu secret real i a les dones els signes del déu que dorm en elles. *La metamorfosi*, a la vegada, simbolitza certament l'horrible imaginaria d'una ètica de la lucidesa. Però és també el producte d'aquell incalculable esglai que experimenta l'home al sentir la bèstia en la que es converteix sense esforç. El secret de Kafka resideix en aquesta ambigüitat fonamental¹¹¹.

L'existencialisme veu en els personatges kafkians un exemple de l'existència inautèntica¹¹². Aquesta s'entén com el fet d'estar caigut i veure's perdut en el món, presoner de la despersonalització que suposa la quotidianitat, la rutina diària. En ella, l'home es converteix en un ésser de masses, inconscient i irresponsable, que és emportat sense resistència pels successos; aquell que encara no ha trobat la força creadora situada en el seu propi ésser. A més, aquests protagonistes són exemples de l'experiència de la radical finitud. L'existència de l'home no pot defugir d'aquella temporalitat que es torna límit de forma ineluctable. Aquesta mateixa finitud, cal recordar que la mort és un dels recursos més utilitzats per l'autor, submergeix a l'individu en una situació dolorosa i dramàtica: tot l'horitzó d'expectatives de l'home es troba impregnat per la finitud. Per això, l'existència, envoltada pel temor i l'angoixa, no és més que anar a l'encontre de la mort.

1.3.3. LA INTREPRETACIÓ PSICOANALÍSTICA.

El text central pel qual es decanta aquesta interpretació és la *Carta al pare*. Aquesta es vista com exemple de la por a la castració, traduït en un odi vers el pare. També, els defensors d'aquesta postura han intentat donar una explicació en clau onírica a la narrativa de l'escriptor. Recordem que en els *Diàries*, Kafka va anotar-hi bastants dels seus somnis i que narracions com ara *Un metge rural* fan pensar que, possiblement, siguin la traducció d'un d'aquests.

La qüestió de la castració és un tema recurrent dins el pensament psicoanalític. Freud en un escrit de 1928 en què també fa una lectura psicoanalítica de l'obra d'un escriptor, el text *Dostoievski i el parricidi*, escriu:

¹¹¹ CAMUS, A. (1939), p. 335.

¹¹² Veure FONTAN JUBERO, P. (1994), p. 31.

La relació del nin amb el seu pare és una relació ambivalent. A més de l'odi que voldria suprimir al pare com a un enfadós rival, existeix, regularment, certa magnitud d'estima cap a ell. [...] En un moment donat, el nin arriba a comprendre que la temptativa de suprimir el pare com a rival seria castigada per aquell amb la castració. I així, per por a la castració, això és, per l'interès de conservar la seva virilitat, abandona el desig de posseir a la mare i suprimir al pare. En quant a tal desig roman conservat en l'inconscient constitueix la base del sentiment de culpabilitat¹¹³.

Aquesta idea, la castració, s'entrellaça amb els plantejaments psicoanalítics sobre la qüestió d'Edip¹¹⁴. Freud distingeix tres fases en el desenvolupament psíquic dels infants, a saber, la fase oral, l'anal i la fàl·lica, essent en aquesta darrera on apareix el que s'anomena "complex d'Edip". El nin es percep com a similar al pare i veu en ell un enemic superior que li ha robat l'atenció i l'afecte exclusiu que li procurava la mare en la prolongada dependència que tenia amb aquesta. Per la qual cosa, el nin desitja, de manera reprimida, fer desaparèixer el pare i unir-se, sense entrebancs, amb sa mare.

Cal dir que, per a Freud, l'inconscient de l'escriptor portaria a les obres les tendències obscures reprimides per la moralitat, de caràcter sexual però també de mort i autoanihilament¹¹⁵. D'aquí que Freud pugui afirmar que les forces que impulsen l'art són les mateixes que en altres individus porten a la neurosi. Aquesta assimilació entre art i neurosi prové de què en ambdós casos hi hagi un retorn des de la fantasia a la realitat, car es sap que, en la fantasia, els desitjos reprimits pel principi de realitat són consumats¹¹⁶.

Per altres autor, la *Carta al pare*, que per la seva part no va arribar mai al destinatari, té com a fil conductor la història de les relacions entre Kafka i el seu progenitor, així com les conseqüències d'aquestes en la totalitat de la formació de l'autor. El caràcter autobiogràfic d'aquesta obra, on l'escriptor es troba en un estat d'infància permanent, significa el buidament retòric del jo, que resol en el cercle

¹¹³ FREUD, S. (1970), p. 226.

¹¹⁴ Veure RUIPÉREZ, M. S. (2006), pp. 29-34. Pel psicoanàlisi, la lectura dels mites es fa operant amb símbols, així, l'esfinx simbolitza el pare, la mort de l'esfinx per part d'Edip el parricidi i el fet de treure's els ulls, la llei de talió, el càstig en la part que ha pecat, és el substitut de la castració.

¹¹⁵ VALVERDE, J. M. (1987), p. 214.

¹¹⁶ CABOT, M. (2001), p. 232.

familiar els seu destí sencer, i es converteix, per tant, en una afirmació de la pluralitat i permeabilitat de l'existència¹¹⁷.

1.3.4. LA INTERPRETACIÓ SOCIOPOLÍTICA.

La darrera interpretació tal vegada és la més controvertida. El primer que distingeix aquesta concepció és la denúncia de l'autor a la creixent burocratització dels estats moderns i la decadència de la classe burgesa, considerant a Kafka una mena de profeta o visionari que hauria entrevist els signes del que anys després seria l'estat nazi o stalinista¹¹⁸.

L'aparell burocràtic fa de la interpretació de la llei un instrument de la negació de la mateixa, fent caure en l'automatisme a les capes inferiors que es regeixen per ella¹¹⁹. D'aquesta manera, l'home es percep com a ésser vulnerable, desemparat i sotmès a un procés reducció per part del poder que el supera i el sacrifica. Aquí, és on millor es destria la catàstrofe en que hom es veu sumit en l'espai quotidià, presentant-se la civilització com una amenaça contra l'ésser humà¹²⁰.

Sobre aquesta interpretació ja se n'ha parlat en el tractament dels personatges i es veurà més desenvolupada en fer l'anàlisi d'*El procés*.

2. SIMILITUD ENTRE EL SUBJECTE KAFKIÀ I EL SUBJECTE PSICOANALÍTIC. UNA LECTURA DELS *APUNTS SOBRE KAFKA* D'ADORNO.

Theodor W. Adorno va escriure entre 1942 i 1953 un assaig sobre Kafka¹²¹ on, entre altres coses, exposa la seva visió referent a la concepció del subjecte defensada per aquest esbossant tot un seguit de similituds amb aquella postulada per Sigmund Freud.

¹¹⁷ CATELLI, N. (2000), pp. 31ss.

¹¹⁸ Els exemples més clars són l'angoixant aparell burocràtico-estatal en *El procés* i les consideracions sobre les relacions interpersonals en *El castell*.

¹¹⁹ ARENDT, H. (1944), p. 178.

¹²⁰ MATE, R. /MAYORGA, J. (2000), p. 66.

¹²¹ La primera publicació d'aquest text fou l'any 1953 en la revista *Die Neue Rundschau*.

a) Psicologia.

Com bé diu l'autor, les experiències presentades per Kafka no són més que projeccions psicològiques¹²², és a dir, les formes d'actuació, així com les visions sobre la realitat i l'individu són les configuracions amb què l'individu porta a terme el procés de racionalització, això és, els modes d'exterioritzar llur mal. Una mostra pot ser la transformació en bestiola per part de Samsa, quan ell mateix és un personatge incompatible amb la realitat allà on resideix, o el suïcidi de Georg Bendemann, en *La Condemna*, com a resultat dels manaments del pare, una figura que el supera i sobrepassa, i de la incapacitat del protagonista a enfrontar-se a ell. Recordem que Freud copsa l'individu com el que en deriva de pulsions difuses i amorfes. L'escriptor de Praga, per la seva part, i igual que en les tesis psicoanalistes, resta qualsevol tipus de valor a la concepció tradicional de l'ànima, puix que per a l'home aquesta, ja diferent a la cristiana o cartesiana, resulta quelcom inaccessible i incognoscible, fet que fa que en un primer moment tingui la sensació de que no forma part d'ell però que després se n'adona que tot ell és només ànima. Kafka escriu:

L'observador de l'ànima no pot penetrar en ella, però sí existeix una franja marginal en la qual es frega amb ella. El que aquest fregament revela és que la pròpia ànima no sap de si mateixa. Per tant, seguirà seient desconeguda. Això només seria motiu de tristesa si hi hagués quelcom més llevat de l'ànima, però no hi ha res més¹²³.

L'escepticisme que manifesta Kafka respecte de l'individu, fa que aquest es converteix en el titella d'un seguit d'instints i d'impulsos del tot irracionals, als quals no té accés¹²⁴, i, a la vegada, en el seguidor de la marxa triomfal d'un món en què tan sols s'hi percep l'estranyesa.

Freud afirma que “el psicoanàlisi constitueix un especial tractament dels malalts de neurosi¹²⁵”, i les seves armes d'actuació es situen en el que s'anomena “les sobralles del món fenomenològic”, és a dir, en l'allò psíquic, a saber, els actes fallits, els somnis o

¹²² ADORNO, T. (1953), p. 245.

¹²³ KAFKA, F. (2003), p. 626.

¹²⁴ Cal dir que l'ànima de què parla en el text anterior és fàcilment comparable i, de fet, presenta les mateixes característiques que l'inconscient freudià.

¹²⁵ FREUD, S. (1927), p. 9.

els símptomes neuròtics. Si examinem l'obra de Kafka veiem que aquest no fa res més que un muntatge amb tots aquests elements¹²⁶. Ell, en canvi, no pretén en cap moment curar una neurosi, com sí intenta el psicoanalític, sinó dibuixar un “plànol de la realitat¹²⁷” a partir d'aquest elements. Seguint aquesta afirmació, podem acusar a Kafka d'escriptor hiperrealista, en el sentit que allò que ell utilitza per a plomejar la seva obra es troba en el fons mateix de l'individu, és el que fa que l'individu es comporti de la forma que es comporta, que entengui el món de la manera que ho entén, que es senti despul·lat o convertit en bestiola, abocat a l'absurd de l'existència degut als factors interiors que el dominen. És per això que Adorno pot dir que “el poder de Kafka és el de la demolició¹²⁸”. Els personatges kafkians es troben en front d'un món que els va destruint, que s'insereix en ells fins que arriba el moment en què es senten exiliats de la realitat i d'ells mateixos, és a dir, es senten anul·lats en la vida mateixa¹²⁹, fins a topar-se amb la pròpia mort, la majoria de vegades un suïcidi inconscient¹³⁰. Aquest individus són presoners d'ells mateixos en tant que es projecten en el món, o dit d'una altra manera, en tant que desenvolupen una realitat a partir d'ells i deixen que aquesta mateixa realitat els porti a l'autodestrucció. Joseph K., en *El procés*, configura tot el que li succeirà des de la seva pròpia ment, és a dir, tot l'entramat de persecucions, judicis... és un producte de la seva ficció personal, fins al punt que ja no pot afirmar-se a si mateix, és ell i només ell que nega la seva pròpia existència, que es despulla del seu ésser, així com d'una possible esperança de salvació, fins que al final, a ulls d'un assassinat, provoca la pròpia mort. Un altre exemple d'aquesta construcció particular de la realitat pot ser el següent fragment:

Els gaudis d'aquesta vida no són els *seus* gaudis, sinó la *nostra* por a ascendir a una vida superior; els turments d'aquesta vida no són els *seus* turments, sinó el nostre autoturment a causa d'aquella por¹³¹.

¹²⁶ Recordem que després de la redacció de *La condemna* escriu en els seus diaris: “naturalment, he pensat en Freud.” Veure KAFKA, F. (2000), p. 971.

¹²⁷ ARENDT, H. (1944), p. 187.

¹²⁸ ADORNO, T. (1953), p. 248.

¹²⁹ Si més no això és el que li succeeix a l'oficial quan decideix substituir al condemnat, desfermant-lo i ajaient-se en llit de la màquina, en *En la colònia penitenciària*.

¹³⁰ Aquest, com es defensarà en els capítols posteriors, és el cas de Gregor Samsa (en *La transformació*), Joseph K. (en *El procés*) o K. (en *El Castell*).

¹³¹ KAFKA, F. (2003), p. 641.

El món de Kafka, com a tal, és un món per a tots i per a ningú, on la llibertat es veu despullada i desesperançada. L'ésser humà s'amaga dintre del "carreró del gat", com deia Ramón del Valle-Inclán, un món de deformacions, però promogudes pel mateix individu de manera inconscient i, alhora, llançat en un cul de sac que, un cop ha arribat al final, només hi troba el consol de la desesperació, el catapulta a l'absurd de l'existència i, d'aquí, cap a la mort. L'home mor dins la col·lectivitat. La societat és el que fa que ell sucumbeixi davant si mateix. La tecnificació, la solitud existencial i les mordales de la incomprensió l'aboquen en un moviment de vaivé que l'ofega i el fa morir com un gos en un racó oblidat d'un lloc desconegut. Com afirma Adorno, "als homes, la individualització se'ls ha tornat tan difícil, fins al dia d'avui, i tan irresolta que s'espanten mortalment quan el seu vel s'aixeca encara que només sigui una miqueta¹³²".

Malgrat Adorno critica la monotonia de les novel·les kafkiana¹³³, la repetició incessant, que tot plegat fa que hi hagi "una mancança de contingut, un excés d'idea abstracta", és precisament això el que en realitat l'autor txec vol transmetre. Que hom resta abocat dins una realitat angoixant, a saber, la col·lectivització, la tecnificació i l'armament burocràtic modern de les societats actuals, fa que necessàriament hom es vegi enclaustrat dins un món monòton. La lentitud de l'obra, així com la contínua aparença d'una falta d'argument en el transcórrer de la mateixa, és el que millor simbolitza la realitat de l'home postmodern. Així mateix, aquesta tècnica d'escriptura ajuda considerablement a l'autor per aconseguir un dels seus objectius: la despersonalització de l'humà actual. Kafka, com deixa entreveure en la constants utilització de paràboles d'animals, vol que l'ésser humà prengui consciència de que ja no és un subjecte, sinó una cosa¹³⁴, és a dir, l'autor mostra l'home a partir de l'absoluta manca d'identitat, de la debilitat¹³⁵, del fet de ser simplement una còpia estereotipada. L'individu, així, no és res més que un entre els altres, un entre la resta d'individus, una cosa que, juntament amb altres coses igual que ell, forma part d'una maquinària desconeguda. L'home ja no té lloc per a ell, està absorbit per una massa informe, per la

¹³² ADORNO, T. (1953), p. 250.

¹³³ *Ibíd.*, p. 251.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 253.

¹³⁵ Referent a aquest terme trobem la següent afirmació: "La debilitat fonamental de l'home no resideix en no poder vèncer, sinó en no saber aprofitar la victòria". Veure KAFKA, F. (2003), p. 703.

societat que el configura i fa que es destrueixi a si mateix. El superjò, la moral, el pastor que marca a les ovelles el camí que han de seguir, fa que hom deixi parlar de cap tipus de transcendència, car tot som iguals a tots, i, a un mateix temps, que l'humà reprimeixi part dels seus impulsos que, tard o d'hora, es constitueixen com a “la gènesis social de l'esquizofrènia”¹³⁶,

Pel que fa referència al superjò, o ideal del jo, trobem que Freud escriu:

Aquesta gènesi del *superjò* constitueix el resultat de dos importantíssims factors biològics: de la llarga indefensió i dependència infantil de l'home i del seu complex d'Edip, [...] ¹³⁷

El superjò és la representació de la relació del subjecte amb els seus progenitors¹³⁸. Per tant, aquest conservarà les característiques del pare i s'eleva damunt el jo com a consciència moral, dependent de la intensitat del complex d'Edip, i desencadenant l'anomenat sentiment de culpabilitat. Freud segueix:

La tensió entre les aspiracions de la consciència i els rendiments del *jo* es percebuda com a sentiment de culpabilitat. Els sentiments socials reposen en identifications amb altres individus basades en el mateix ideal de *jo*.

La religió, la moral i el sentiment social –continguts principals de la part més elevada de l'home– van constituir primitivament una sola cosa. [...], foren desenvolupats filogènicament del complex patern; la religió i la moral, pel sotmetiment del complex d'Edip pròpiament dit, i els sentiments socials, per l'obligada vençuda de la rivalitat ulterior entre els membres de la jove generació¹³⁹.

b) L'espai i el temps.

Els llocs on desfilen les històries narrades per Kafka són sempre “el mateix espai sense espai”¹⁴⁰. Una de les característiques de l'obra kafkiana és la contínua manca d'al·lusió a espais concrets i llocs geogràfics determinats. Els personatges es troben situats en una realitat que els hi és estrambòtica i obscura que, tot pregat, transmet una

¹³⁶ ADORNO, T. (1953), p. 254.

¹³⁷ FREUD, S. (1927), p. 27.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 28.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁴⁰ ADORNO, T. (1953), p. 255.

quotidianitat misteriosa. La indeterminació espaciotemporal de les narracions fa que, per una part, tot sembli transcórrer en el mateix lloc i en el mateix moment, és a dir, Kafka aconsegueix eternitzar el moment actual; i, per altra, fa que la seva obra pugui situar-se en qualsevol lloc i en qualsevol època¹⁴¹. Amb això, l'autor dóna lloc a un desplaçament o distanciament de l'espai respecte als personatges. Bertolt Brecht en els seus *Escrits sobre teatre*, respecta a aquest distanciament, que ell tan usava en la seva dramaturgia, anota:

Distanciar un succés o un personatge vol dir pel sobreentès, el conegut, el que resta clar de dit succés o personatge i provoca sorpresa i curiositat en torn a ell¹⁴².

Si ens introduïm en el món de l'autor txec, podem trobar realment això: els personatges són gent d'allò més quotidià, és a dir, persones d'aquelles que, en un primer moment, hom podria veure cada dia en qualsevol lloc, per exemple, un funcionari d'un banc, un agrimensor que arriba a una nova ciutat per qüestions de treball, una al·lota bella que serveix copes en una taverna, un jove que vol viatjar per primer cop...; igualment, ocorre el mateix si es descriuen els espais, com ara una ciutat completament burocratitzada, la desconexió mútua entre la mateixa gent que resideix en la mateixa, unes oficines on el cap mana de manera autoritària... És a partir d'aquestes obvietat quan comença a desfigurar-se tan l'espai com els personatges. En la més perfecte quotidianitat, l'autor esfilega tot un món absurd, desmesurat i opressor.

Seguint amb les consideracions sobre l'espai, veiem com la imprecisió dels indrets geogràfics és encara més agreujada per la negació d'un context històric. En l'obra de Kafka, la història simplement desapareix. Això fa que, per una banda, els personatges no es sentin ubicats en una tradició o en una determinada forma de pensar i entendre el món¹⁴³ i, per altra, es descabdella un sentiment de l'eternitat del pas del

¹⁴¹ Un bon exemple és el film que dirigí Orson Welles sobre la novel·la *El procés*. A pesar que aquesta estigui escrita entre el 1914 i el 1915 – la primera menció sobre l'obra apareix en l'entrada dels diaris en data del 21 d'agost de 1914 i, la darrera, data del 6 de gener de 1915 (veure KAFKA, F. (2000), pp. 513 i 541 respectivament) –, el director situà la pel·lícula en els Estats Units dels anys seixanta, amb un resultat igualment satisfactori.

¹⁴² Citat en VALVERDE, J.M. (1987), p. 247.

¹⁴³ Com a mostra hom pot fixar-se en l'arribada de K. al poble supeditat pel castell, allà només hi ha gent que es coneix i que sap que depèn i viu entorn al castell, sense saber però el perquè; l'agrimensor és

temps. En les proses kafkianes, es té la perenne sensació de que no es va cap a ningun lloc, que no hi ha evolució, cap progrés, tan en sentit històric com espiritual, vers una determinació, sinó que hom roman sempre allà mateix, que succeeixen coses, o això és el que sembla en un primer moment, però que tot resulta infinitament estàtic¹⁴⁴. Es llegeix en un dels passatges dels *Quaderns en octau*:

Expliques l'existència com un estat de repòs, un estat de repòs en el moviment¹⁴⁵.

Cal dir que aquesta situació que genera l'ambient que respira el lector, el caràcter ininterrompudament provisional de tot l'esdevenir i, al mateix cop, la perfecte immobilitat d'aquest, és el que crea una visió caiguda dels personatges i les situacions, així com la constant angoixa que tenyeix la ploma de l'escriptor. Els personatges que van reptant al llarg de les seves pàgines deixen entreveure la necessitat d'una sortida, el traumàtic afer de no la impossibilitat de salvaguardar-se enlloc, de la contínua inseguretat de l'existència i, simultàniament, de la residència en un espai purament casual. L'autor escriu:

El tret característic d'aquest món és la seva caducitat. En aquest sentit, els segles no tenen cap avantatge respecte del moment passatger. La continuïtat de la caducitat, per tant, no pot proporcionar consol; el fet de que sorgeixi nova vida de les runes no és prova de la persistència de la vida, sinó més bé de la mort¹⁴⁶.

El problema de la casualitat sorgeix dels personatges¹⁴⁷: és degut a la constància de la inseguretat, el fet de que res pot deturar-se i que, per tant, no hi ha res on hom es pugui mantenir, el que genera el sentiment d'un esdevenir buit. El que va darrere dels

qualcom desconegut que arriba i intenta saber qui és aquella gent i entendre aquella situació sense aconseguir-ho en cap moment puix que hi ha una total absència de referent on aferrar-se.

¹⁴⁴ El model seria aquí el relat *Davant la llei*, on hom espera tota la seva vida assegut davant una porta esguardant que el guardià li doni permís per entrar. Al final, aquell no aconsegueix el seu objectiu sabent després que l'entrada només està destinada a ell.

¹⁴⁵ KAFKA, F. (2003), p. 646.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 647.

¹⁴⁷ ADORNO, T. (1953), p. 255.

personatges no prové d'uns fets que es remunten en la història¹⁴⁸, no ve dirigit per unes causes que es troben en un passat immediat o llunyà, simplement succeeixen fortuïtament, per cap motiu i, si més no, no condueixen a res¹⁴⁹.

c) El subjecte.

Adorno afirma que el narrador txec “marca l'ensorrament de la individualitat mateixa [...], el que dóna la mesura a l'existència, una vida viscuda des de dins ella mateixa fins al final¹⁵⁰”. En ell es situa l'expressió completament alienada del subjecte. Aquest, tancat absolutament dins ell mateix en quant a espai i temps, es converteix en mitologia¹⁵¹, o sigui, una bella història que en un moment donat era útil i que a hores d'ara resulta bell recordar. La subjectivitat es presenta com la pròpia expressió de l'alienació: l'ànima humana és un cúmul de processos lligats de forma ambivalent entre si, amb vincles forans, això és, del món exterior o de l'aliè interior; la qual cosa significa que no es pot desenrotllar cap caràcter amb l'alternativa proposada per la moral, car tota personalitat és plural¹⁵². Aquesta pluralitat fa que en el jo només hi resti una sobirania limitada i, a la vegada, conscient d'aquests límits. Com ja hem pogut entendre, el cas de Kafka és el mateix. La subjectivitat apareix com quelcom profà al mateix subjecte. Els personatges ja no actuen des d'ells mateixos, sinó que ho fan des d'una determinació purament exterior al jo. És aquesta projecció en l'exterioritat el que localitza en un mateix temps les figures internes dels mateixos actors, ens situem davant una “exterioritat mancada de subjecte¹⁵³”, és a dir, es passa del més profund de l'individu, els temors o la por, al món exterior sense que el jo hi prengui part, o que, simplement, tingui un paper extremadament reduït fent-lo impotent. D'aquesta manera, el subjecte es troba completament mancat de llibertat, cosa que fa que en les proses de

¹⁴⁸ El procés de Joseph K. no es veu causat per res que ell hagi pogut fer, simplement un matí es lleva i és acusat. Així mateix, el motiu de l'arribada de K. al poble en cap moment resta especificat, de fet, ell no sap i tot per a què es troba allà.

¹⁴⁹ Clar, podríem dir que condueixen a la mort en alguns casos, però, canvia alguna cosa després d'aquestes morts? La resposta és, senzillament, NO.

¹⁵⁰ ADORNO, T. (1953), p. 261.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵² CASALS, J. (2003), p. 139.

¹⁵³ ADORNO, T. (1953), p. 264.

l'autor hi reconeguem la completa desaparició de l'esperança¹⁵⁴ i, alhora, una mena de no existència dels personatges. En el moment en què hom no és amo de la seva existència, aquesta es redueix a quelcom relatiu, la manca d'identitat dels personatges que, de forma simultània, es veu reforçada per una interioritat buida, fa que aquests es vegin submergits dins el que podríem anomenar l'eterna i desvinculada repetició. La situació desesperada del jo fa que s'abismi en allò monstruós del món, és a dir, a un esdevenir sense subjecte on hom es centrifuga a ell mateix i es deixa centrifugar sense finalitat ni termini.

Finalment, caldria fer una menció sobre el caràcter sexual de les obres de Kafka. Freud explica que el caràcter del jo és un residu de les càrregues d'objecte abandonades que contenen la història de tals eleccions d'objecte. Seguidament comenta que la transmutació d'una elecció sexual en una modificació del jo és per a aquest una forma de dominar l'allò i fer més profundes les relacions amb ell. Aquesta transformació de la libido objectiva en libido narcisista té com efecte una asexualització, és a dir, una mena de sublimació per proposar al jo un nou fi¹⁵⁵. Pel que fa a aquesta asexualització, en l'obra de Kafka s'hi descobreix la despersonalització de l'àmbit sexual. Davant un visió de puresa sexual, els personatges desenvolupen un “sentiment neuròtic de culpabilitat”¹⁵⁶ que elimina el concepte d'erotisme. Les dones, al llarg dels texts, no són tractades com a objectes sexuals, és a dir, com a mitjans per a una finalitat, sinó que són una font cap a una mena d'esperança frustrada, un tipus de portal cap a la salvació que mai es farà present. Els personatges, que en la seva majoria són homes, veuen en la figura de la dona una imatge de certa felicitat en tant que, a pesar del buit existencial al que es troben llançats, tal volta poden arribar a ser estimats. És a dir, en l'obra de l'escriptor txec es produeix l'asexualització de la que Freud fa referència com a

¹⁵⁴ Encara que Adorno doni un marge d'esperança als personatges kafkians – tal vegada una esperança desesperançada com deia Unamuno –, és aquesta manca de llibertat dels personatges que fa que desaparegui qualsevol tipus de salvació, malgrat tot, cada un a la seva manera la cerqui. D'aquí que, tal volta, resulti incorrecte plantejar l'existència d'una posició dramàtica en l'obra del txec: sense llibertat no es pot parlar de drama, ja que viure només és l'anada i vinguda dels titelles.

¹⁵⁵ FREUD, S. (1923), pp. 22ss.

¹⁵⁶ ADORNO, T. (1953), p. 265.

esperança per a un nou fi, en aquest cas, la salvació, baldament sempre es vegi frustrada¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Per a més informació sobre el paper de les dones en l'obra i en la vida de l'autor, hom pot veure el llibre de Daniel Desmarquest, *Kafka y las muchachas* (Madrid. Edaf, 2003).

CAPÍTOL 3.

MÉS ENLLÀ DEL SUBJECTE FRAGMENTARI:

UNA ESTÈTICA DE LA DESOLACIÓ.

Tal vegada sigui *La transformació*¹⁵⁸ l'obra més coneguda, si més no, la que ha aconseguit més renom, de la totalitat dels escrits de Kafka. En el present capítol, aquesta obra serà la que servirà de fil conductor. El que es vol dur a terme aquí és exposar la relació que manté el subjecte amb el subjecte mateix, és a dir, el subjecte davant el subjecte i, per extensió, ja que en resulta una de les conseqüències, explicar la visió sobre el fet de ser artista postulada per l'autor txec. Com ja han apuntat alguns estudiosos, aquesta narració manifesta l'empresonament de l'home en la trivialitat i en la no significació quotidiana que causa que aquest es senti mancat del propi caràcter humà¹⁵⁹. Aquest empresonament sumeix a l'individu en un estadi de desesperació que fa que, tard o d'hora, com és el cas de Samsa, perdi tots aquells trets definitoris que el caracteritzen, devaluant-lo a la corporeïtat monstre que ha deixat de banda qualsevol espora d'humanisme. La mancança de referència a què es veu inserit l'esdevenir de l'home en el moment que la seva interioritat li ha estat negada, quan ha estat situada davant els manament de l'organització del poder, introdueixen a l'individu en el vertigen de l'esterilitat personal, fet que contribueix a la destrucció de l'home i la seva

¹⁵⁸ La primera pregunta que cal fer-se recau en la traducció del títol de l'obra, és a dir, quina resulta més correcte, *La transformació* o, com popularment s'ha dit, *La metamorfosi*? El mot alemany que dóna nom a l'escrit és 'Verwandlung', terme tan vulgar i corrent com el seu equivalent català 'transformació'. El fet que Kafka utilitzés una paraula tan quotidiana per donar nom a una narració que es presentava en aquell moment, i fins i tot avui en dia, com a sorprenent i innovadora, és el que feu que el traductor francès Alexandre Vialette es veiés amb el deure de "polir" o "dignificar" el títol en qüestió i optés per substituir-lo pel terme 'metamorphose' (Veure MURGADES, J. (1993), p. 21ss). Aquesta paraula, que de fet és un cultisme grecista que a la majoria dels lectors no els devia significar gran cosa, atorga a l'obra un valor hermenèutic en el moment que la vincula amb la literatura antiga, oferint-li un contingut sobrenatural. Res més enfora de les pretensions de Kafka. L'autor va usar la paraula 'Verwandlung' per esborrar de l'obra tot caràcter fantàstic que se li pogués atribuir, per emmarcar-la dins el dia a dia de l'estància en el món. La utilització del grecisme fa perdre el rastre al segell domèstic de l'obra i, alhora, el seu intent de realisme; dóna a l'escrit un color extraordinari i mitològic que es situa molt enfora de l'idea d'un fet quotidià i consuetudinari que l'autor vol que posseeixi.

¹⁵⁹ SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 9.

transformació en autòmat d'unes forces exteriors que el superen. La narració s'inicia amb els següents mots:

Quan, un matí, Gregor es despertà d'uns somnis agitats, es va trobar en el seu llit convertit en una monstruosa bestiola. Jeia sobre les seva espatlla, dura com una closca, i en aixecar un poc el cap va veure el seu ventre bombat, burell, segmentat per induracions en forma d'arc, sobre la prominència de les quals el cobertor, a punt ja de relliscar del tot, només podia sostenir-se. Les seves nombroses cames, d'una deplorable magresa en comparació amb les dimensions del habituals de Gregor, tremolaven indefenses davant els seus ulls¹⁶⁰.

La transformació en bestiola¹⁶¹, com s'especificarà després, és un intent desesperat d'eixir d'aquesta condició a la qual hom es veu llançat. El significat d'aquest text mostra el poder que pot manifestar l'home davant les forces de dominació, posant el punt de vista en l'alliberament de la interioritat, però, en un mateix temps, ensenyar com qualsevol intent de revolució des de l'interior del sistema es pot convertir en un fracàs irremeiable. L'única possibilitat que li resta a qualsevol ésser humà que vulgui lliurar-se del poder dominador de la moral i del superjò es situa en posicionar-se fora del sistema a partir de la interiorització del mateix individu, o dit d'una altra manera, lluitar contra allò establert a partir del creixement de l'home en el seu propi ésser.

¹⁶⁰ KAFKA, F. (2003), p. 87.

¹⁶¹ De manera popular, es diu que Samsa (nom que no és res més que un criptograma de Kafka) es va transformar en un escarabat, cosa que l'autor no diu en cap moment. Kafka escriu que Gregor es transformà en 'Ungeziefer', és a dir, en una bestiola, i no en el que diuen moltes de les traduccions. Si cerquem el significat d'aquest terme, trobem que bestiola inscriu qualsevol animal petit i, en especial, un insecte. D'acord amb la descripció que ens dóna l'autor, hom lluca clarament que es tracta, sense cap dubte, d'una animaló d'aquest darrer tipus, amb closca i cames esquifides. Però cal recordar per altra banda el que va comentar Kafka al seu editor. En una carta dirigida a aquest, on es parla de la il·lustració que ha d'aparèixer en la portada de la primera edició, l'autor de Praga afirma rotundament que en cap moment ha d'aparèixer la bestiola en qüestió, ni tan sols vista d'enfora. Quan el propi autor subratlla aquest fet, hom ja no té necessitat de determinar de quin tipus d'insecte es tracta, ja sigui un escarabat o un llagost, sinó que allò que importa és el símbol que posa en relleu. El que interessa al parlar de l'insecte és fer veure que Samsa ha perdut tot tret definitori com a humà i que, a partir d'ara, es vist pels altres com quelcom fastigós i repel·lent.

1. L'OBLIT DE LA QUOTIDIANITAT.

1.1. LA DESTRUCCIÓ DEL PRINCIPI DE REALITAT.

1.1.1. PRINCIPI DE PLAER I PRINCIPI DE REALITAT.

Com s'ha apuntat, la realitat, el superjò, és l'encarregada de donar forma, d'emmotllar els impulsos de l'allò sota la guàrdia del jo. L'individu existeix, per tant, en dues dimensions diferents en un mateix moment¹⁶²: en l'inconscient, que deixa entreveure totes les necessitats internes mitjançant la força de les pulsions, i en la realitat, que imposa una sèrie d'adaptacions a l'aparell psíquic humà. Com diu Freud, els processos primaris s'adapten a una tendència que ell anomena principi de plaer¹⁶³. Aquests processos entren en conflicte amb el món humà regit principalment per un principi de constància, on l'individu se n'adona que la total satisfacció de les seves pulsions es torna quelcom impossible. Davant aquest frustració sorgeix el que s'ha anomenat principi de realitat. Marcuse escriu:

Sota el principi de la realitat, l'ésser humà desenvolupa la funció de la raó: aprèn a "provar" la realitat, a distingir entre bo i dolent, vertader i fals, útil i nociu. L'home adquireix les facultats d'atenció, memòria i judici. Arriba a ser un subjecte conscient, pensant, engranat a una racionalitat que li és imposada des de fora¹⁶⁴.

Així, un cop l'home entra en contacte amb el principi de realitat, aprèn a transfigurar la seva noció de plaer, com a quelcom momentani i immediat, en una comprensió postergada i restrictiva d'aquesta. La presa de contacte amb el superjò invalida les pulsions que l'allò intenta fer conscient a través del jo i, alhora, aquest inconscient es veu reduït a quelcom que resulta, si bé no danyós, sí quelcom que cal amagar ja que pot mostrar un caràcter perjudicial pel desenvolupament racional de l'individu. El jo, per la seva part, facilita a l'allò la realització de la seva tasca de domini¹⁶⁵, però l'afirmació del principi de realitat posa el seu punt de mira en un

¹⁶² MARCUSE, H. (1953), p. 26.

¹⁶³ FREUD, S. (1923), p. 140.

¹⁶⁴ MARCUSE, H. (1953), p. 27.

¹⁶⁵ FREUD, S. (1923), p. 40.

retrocés d'aquest jo, és a dir, en el destorb del desenvolupament dels instints a través de la seva congelació¹⁶⁶.

Quina és la tasca emperò del principi de plaer? Freud escriu:

El principi de plaer, doncs, és una tendència que opera al servei d'una funció el propòsit de la qual és alliberar completament l'aparell mental de l'excitació o conservar la quantitat d'excitació en ell dintre d'una constant o conservar-la tan baixa com sigui possible¹⁶⁷.

Aquesta funció alliberador a través de la qual actua el principi de plaer serveix a mode de vàlvula d'escapament, és a dir, de subterfugi d'evasió al moviment interior de l'inconscient. És en l'enfrontament a ell, al principi de realitat, que té per objecte el fet de salvaguardar l'organisme en el món exterior¹⁶⁸, on es situa l'origen de l'individu reprimat, de l'individu que no té possibilitat d'alliberar la càrrega interior. El jo entra en conflicte amb l'allò ja que ha passat d'estar al servei d'aquest, com era inicialment el seu propòsit, al servei del superjò, de la realitat. D'aquí se n'extreu la seva principal conseqüència: la neurosi, és a dir, el que en resulta d'un conflicte entre el jo i el seu allò¹⁶⁹.

1.1.2. LA DESTRUCCIÓ DEL MÓN LÒGIC.

Des del punt de vista social, l'individu, en el moment en què es veu sotmès al principi de realitat, deixa de viure la seva vida per a posar-se al servei d'afers preestablerts, per a la organització dominant, sense poder satisfer les seves necessitats ni facultats, restant, doncs, sota el poder de l'alienació¹⁷⁰. El naixement de la dominació comença en aquest punt. Les modificacions pulsionals a les que es veu llançat l'individu es tradueixen en primer lloc, com ja s'ha esmentat, en una repressió dels instints i, en segon, en les prohibicions de l'esfera social. És a dir, en el moment en que el principi de realitat està al servei d'una organització social, de fet aquest principi rep diferents

¹⁶⁶ MARCUSE, H. (1953), p. 43

¹⁶⁷ Citat en MARCUSE, H. (1953), p. 37.

¹⁶⁸ MARCUSE, H. (1953), p. 44

¹⁶⁹ FREUD, S. (1923), pp. 147-48.

¹⁷⁰ MARCUSE, H. (1953), p. 54

formes al llarg de la història, l'individu no pot més que desenvolupar-se dins aquest tipus de dominació¹⁷¹. El caràcter del principi de realitat es trasllada a tota l'estructura de poder i a l'organització social imperant, regint el desenvolupament social dels individus i, en un mateix moment, servint de model a la lògica de comprensió de l'esdevenir de l'home.

La lògica que regeix el món humà, a pesar que aquest la naturalitzi, és només una de les possibilitats de la diversitat de comprensions del món. Des d'un punt de vista marxista, aquesta lògica seria la dels dominadors: la visió de l'autoritat que ofega qualsevol altra possibilitat de comprensió lògica que, en no estar d'acord amb la de l'elit dominadora es transforma automàticament en il·lògica. Aquest pensament imperant es converteix en autoritari car en cap moment permet l'exteriorització del fonament ideal de l'individu autònom. El cas de Samsa se'ns presenta així com a paradigmàtic: la destrucció del món lògic és alhora la destrucció de l'individu. Bataille escriu:

La poesia donà simplement un gir: vaig escapar per ella del món del discurs, que per a mi s'havia convertit en el món natural, vaig entrar amb ella en una mena de tomba on la infinitud del possible naixia de la mort del món lògic¹⁷².

Es tracta simplement d'aquest fet, l'anihilació del pensament naturalitzat i, per extensió, de la comprensió que en sorgeix d'ell, que com a conseqüència porta a la penetració en un ordre eidètic modificat, és el que impulsa a l'individu vers la seva tomba, cap a la seva extinció com a ésser que forma part d'un món materialitzat sota una constitució determinada que s'ha alçat en qualitat d'única.

1.2. LA MIRADA DE LA SOLEDAT EXISTENCIAL.

Camus escriu que *La transformació* simbolitza “l'horrible imaginària d'una ètica de la lucidesa”, així com el producte de la sorpresa que experimenta l'home al percebre que, sense esforç, s'ha convertit en una bèstia, ha deixat de banda el seu caràcter humà¹⁷³. Per un lloc, la transformació en bestiola és el producte de l'abandonament de

¹⁷¹ La caracterització d'aquest terme que dóna Marcuse (p. 47) és: “la dominació és exercida per un grup o un individu particular per a sostenir-se i afirmar-se a si mateix en una posició privilegiada”.

¹⁷² BATAILLE, G. (1999), p. 66.

¹⁷³ CAMUS, A. (1939), p. 335.

les convencions social, rebudes per la tradició i l'educació, per part d'un individu determinat; com bé sabem, tot moviment de repulsió, de revolució contra allò establert, es converteix immediatament a ulls de l'observador conservador en una acció monstruosa i, en definitiva, repulsiva. Un exemple d'aquesta aversió és la reacció del gerent de l'oficina on treballa Gregor quan, davant l'estranyesa de que aquest no hagi anat a treballar, es presenta a casa seva:

Jo el tenia per una persona tranquil·la i assenyada, i ara, de cop i volta, sembla com si volgués fer ostentació d'una conducta extravagant i capritxosa¹⁷⁴.

Però ahora, aquesta transformació en bèstia significa la pèrdua de la infantesa mental: és el moment en què hom deixa de recolzar-se en les conviccions de la moral. Com ja hem dit, el superjò, la consciència moral, té la font en la figura del pare, és a dir, es presenta com quelcom que ve heretat, on hom té el deure de veure's reconegut en ell i, així, combregar-hi. La destrucció de la paternitat, la mort del pare, simbolitza l'allunyament de l'individu respecte de l'eix en què es troba situat el pensament normalitzat; dit amb altres paraules, el parricidi és allò que provoca que Samsa es torni bestiola: constitueix el fet de tornar-se independent en relació al pensament restrictiu de la comunitat, el moment de començar a caminar per un mateix. És aquesta, per tant, l'ètica de la lucidesa de què parla l'escriptor existencialista. Lucidesa en el sentit de percebre la llum, de veure el que succeeix al voltant i, en un intent agosarat, obrir-se pas entre les runes i descobrir el propi tarannà, ofegant, si cal, qualsevol casta de manament que prové del pensament de l'època.

Aquest abandonament de la realitat circumscrita, i el fet de romandre fora del recer de la comuna, fa que aquell que així ho ha escollit visioni la soledat fonamental¹⁷⁵ on l'humà existencialment es troba abocat. El fet de que hom resideixi en la consciència, que es presenta com un pas entremig entre quelcom que succeeix en la profunditat de l'ésser i quelcom que resta exteriorment fora del propi abast, agreujada amb la persuasió d'aquest exterior que resulta destructiu en el moment en què es confronta amb la interioritat, de manera necessària, provoca la impossibilitat de produir una mutació vers l'altre, és a dir, el fet de no poder alteritzar-se, construir-se com un altre subjecte. Això dóna lloc a que hom resti enclaustrat en un diàleg entre la

¹⁷⁴ KAFKA, F. (2003), p. 95.

¹⁷⁵ DE ANGELIS, E. (1971), p. 154.

consciència i l'inconscient que vol materialitzar-se, lluny que qualsevol possibilitat de relació amb l'exterior. Quan hom decideix abandonar el pensament imperant per tal de desenvolupar el propi moviment intern veu com les portes cap a l'exterior van reduint-se, fins a desaparèixer, cosa que causa una total desconexió amb un més enllà de la consciència.

Com diu Kafka, a Gregor “no l’entenia, ningú, ni tan sols la seva germana”, és a dir, quan intenta parlar, el protagonista creu pronunciar paraules intel·ligibles, humanes, quan de fet només articula murmuris i crits d’animal¹⁷⁶. Com alguns crítics han afirmat¹⁷⁷, la qüestió del silenci està exposada en l’escriptor txec de manera radical. La pèrdua del llenguatge humà significa una pèrdua dels valors morals per part de l’individu. En el moment en què l’home és partícip d’un llenguatge que configura la seva forma d’estar en el món, l’alternativa vers una altra forma d’expressió es converteix en quelcom absent d’èxit. Quan Gregor deixa de parlar el llenguatge dels seus pares, deixa de formar part del món humà, situant-se en un context de significació completament diferent a l’habitual, sofrint-ne, per tant, les conseqüències. Això és el que permet copsar on resideix l’esquelet de la soledat fonamental: l’home és una ment, de la qual mai se’n podrà sortir, sabent que qualsevol intent d’escapatòria serà sempre en va. Hom no pot evadir-se de si mateix. Fins i tot, la mateixa bogeria, no és una forma de sortir de la ment, sinó una manera de encara penetrar-hi més.

1.2.1. SOLITUD I ESCAPATÒRIA.

L’aventura de la quotidianitat es transforma en quelcom destructiu degut a la seva eterna repetició. Els personatges kafkians moren en el fet quotidià, es submergeixen en una existència vana, en una constant reiteració emmarcada dins la passivitat alienada de la societat de consum, on l’existència de l’individu es percep en qualitat d’agonia. Per això es pot dir que aquesta narració, *La transformació*, és el reflex

¹⁷⁶ En MAGNY, C-E. (1945), p. 152, l’autor aprofita aquest fet per fer entendre que a l’home li resulta impossible de manifestar o prendre posició de dos punts de vista distints a la mateixa vegada. És a dir, en la decisió d’abandonar la lògica de la comprensió dels humans, també desapareix qualsevol intent de comunicació amb ells.

¹⁷⁷ STEINER, G. (1976), p. 144.

del possible desenllaç de l'absurd còmic de la supervivència en tant que humans, i la degradació de qualsevol sentit en incongruència¹⁷⁸.

Samsa es torna bèstia, per una part, com a forma de salvació, d'escapatòria de la mateixa existència, i, per altra, com a manera d'autoafirmar-se a si mateix davant la uniformitat de la massa. La mort de Gregor com a humà en converteix en la premissa necessària per tal de dur a terme un canvi existencial, és a dir, la necessitat de morir per a reviure en el diferent. Així i tot, el resultat d'aquesta escapatòria, de la nova existència com a estranger del món, és, una altra vegada, la mort. Una mort, però, com a conseqüència del dolor que li provoca la no realització del seu projecte, ja que resta tancat dins una habitació que a poc a poc la seva família va buidant, i causada alhora pel rebuig violent per part de la societat, la seva família, és a dir, la força omnipresent del superjò, ara d'una forma diferent a la de quan era humà, ensenyant la seva cara més opressora, resultat d'aquesta diferència, que es veu simbolitzat amb la poma¹⁷⁹ que el seu pare li clava a l'esquena i que lentament es va podrint en ell.

Podria morir, però no aguantar el dolor, els meus intents per escapar d'ell només aconseguien augmentar-lo clarament; podia conformar-me amb la mort, però no amb el sofriment, em mancava inquietud, igual que quan, amb les maletes fetes, tornem a estrènyer les corretges ja estretes sense que arribi el moment de partir. El pitjor, el dolor no letal¹⁸⁰.

La força per a deslliurar-se de la quotidianitat, i per a provocar l'eixida de l'individu de les cadenes a les qual romania fermat, es transforma després en la força que l'estirarà cap a la mort. El preu de la diferència és la incomprensió i, amb ella, l'abandonament per part de l'altre. En el moment que Samsa resta reclòs dins la seva habitació perd, a la força, tot contacte amb l'exterioritat. La seva germana l'alimenta llançant-li menjar, sobralles i aliments en descomposició, per la porta, tirant-ho a terra, damunt un vell periòdic. El que va ajudar a Gregor a desaparèixer de l'absurd de la seva existència com a humà és allò que l'impulsa a enfrontar-se amb ell mateix presentant-se encara més destructiu.

¹⁷⁸ ROBERT, M. (1979), p. 86.

¹⁷⁹ Cal recordar tota la càrrega simbòlica que se l'hi ha conferit a aquesta fruita en el pensament jueu. Que Kafka escollís la poma com allò que s'encrosta en la closca de Samsa no és un fet de bades: sobre la bestiola cau, així, tot el pes del pecat i del mal.

¹⁸⁰ KAFKA, F. (2003), p. 595.

La pèrdua de contacte amb l'exterior fa que Samsa estableixi un diàleg amb les pulsions interiors. Com ja hem vist, el subjecte, a hores d'ara, és una estat de lluita, és a dir, el mediador entre l'inconscient i el superjò. Aquest darrer, el superjò, que era en el seu moment la consciència moral, ha transmutat en un poder exterior destructiu. Samsa resta sol dins una habitació. Aquesta habitació, a més de ser el símbol de la interioritat del protagonista, és la força del superjò que el llença fora de les consideracions dels altres. El superjò són les parets i l'obscuritat de la cambra. Gregor es veu abocat en ella, no per designació pròpia, sinó com a conseqüència de la renúncia a la moral, és a dir, com afecte secundari de voler apartar-se del superjò.

Per altra part, el jo obre les portes a l'inconscient quan veu que a la fi s'ha alliberat dels compromisos externs. El que no sap és que en realitat aquesta alliberació és il·lusòria car és la causa de la impossibilitat de sortir de l'habitació: basta recordar l'escena quan el pare amb un garrot el fa entrar dins la cambra, o quan li incrusta la poma a l'esquema perquè el protagonista ha sortit d'ella per escoltar el violí que sona la germana. És en aquest moment on el jo desapareix definitivament: la pressió de l'inconscient per fer-se present resulta més pesada, més feixuga i dolorosa, que quan vivia en societat, cosa que provoca que el jo deixa d'exercir qualsevol tipus de poder sobre aquest. Gregor és transforma en bèstia, és a dir, obre pas a tots els seus impulsos sense posar-hi resistència; però, el superjò, per la seva part, actua com el guardià que impedeix que Samsa pugui exterioritzar la seva nova forma, a saber, els impulsos de l'inconscient. Aquesta pressió del superjò fa que el jo resti aixafat. Veiem aquests dos fragments:

Per suposat que Gregor s'amagà a l'instant sota el sofà, però va haver d'esperar fins a migdia a que ella [la germana] tornés, i li semblà molt més intranquil·la que de costum. D'això va deduir que el seu aspecte encara li resultava insuportable i que així seguiria essent, i ella hauria de fer un gran esforç per a no sortir corrents només en veure aquella petita part del seu cos que sobresortia de davall el sofà¹⁸¹.

i

“Estimats pares”, va dir la germana donant un cop sobre la taula a manera d'introducció, “això no pot seguir així. Si vosaltres no us n'adoneu, jo sí ho veig clar.

¹⁸¹ Ibid. pp. 113-114.

No vull pronunciar el nom del meu germà davant aquest monstre, pel que diré simplement: hem d'intentar lliurar-nos d'ell. Hem fet l'humanament possible per cuidar-lo i suportar-lo, i crec que ningú podrà fer-nos el més petit retret.”¹⁸²

La força del superjò mostra la cara més destructiva en el moment en que la presència de l'inconscient es fa de cada vegada major. En la primera cita, Samsa es vist com un ésser insuportable, és a dir, la manifestació dels seus impulsos són tals que l'entrada dins l'habitació per part de qualsevol entitat aliena, símbol del superjò, o sigui, l'accés de la germana, que en un primer moment s'entén com la pietat de la moral, necessita que el jo, reduït segons sembla a un simple sofà, amagui aquestes pulsions. Arriba un moment, però, que la bestiola ja no s'amaga rere el sofà quan entre algú en l'habitació, sinó que resta penjat en el sostre d'aquesta. És en aquest moment quan la inicial benevolència del superjò decideix que cal destruir qualsevol tipus d'impuls, que cal eliminar a Samsa, sabent que ningú els hi retraurà res, és a dir, sentint-se absents de qualsevol culpabilitat puix que Gregor ja temps que ha deixat de formar part del col·lectiu humà. Com veurem en el següent apartat, aquesta necessitat d'eliminació en mans de l'exterior no es realitza perquè la bestiola s'eclipsarà a ella mateixa.

2. EL RETRAT D'UN ARTISTA D'AVANTGUARDA.

La metàfora de l'artista és la que ens resulta més adient per explicar el cas de Samsa. Seguint la visió de l'artista excèntric, és a dir, la del productor d'obres d'art allunyat de la més pura convenció, hom pot anar desenvolupant l'univers de rèplica i contrareforma que intenta figurar Kafka. L'artista, igual que el filòsof, fa la proposta d'una realitat de tipus alternatiu. La creació, o generació, d'objectes artístics¹⁸³ pot ser entesa com la necessitat d'exterioritzar una realitat pròpia que resta reprimida en l'interior del creador; dit amb altres paraules, l'artista té la necessitat d'apartar la mirada del món exterior i centrar-la en el si mateix. Així, a través de que Kandinski anomena principi de necessitat interior, Samsa projectaria el seu univers fora d'ell i, en vista dels altres, es transforma en una bestiola. Com sabem, la necessitat exterior obliga a l'individu a projectar la pròpia lògica al món quotidià, el canvi de perspectiva, el pas de

¹⁸² Ibid. p. 134.

¹⁸³ KANDINSKI, V. (1912), p. 38.

l'exterioritat o la interioritat obliga a l'individu que ho ha decidit, de forma inherent, a crucificar-se en la creu de la pròpia obra.

2.1. UN GIR CAP A L'INTERIOR.

A partir de la dissolució del jo i de la posada en evidència de la debilitat del subjecte, la cultura occidental es situa, ja en la primera part del segle XX, sota un procés de transformació dels valors i les categories que fan referència tan a l'art com a l'estètica. Les tendències artístiques que van néixer durant aquest període, que es pot delimitar entre el 1900 i 1925, s'oposen rotundament a totes aquells criteris exposats per l'impressionisme naturalista o el simbolisme, basats en el predomini de la forma i la representació com a principi de legitimitat¹⁸⁴.

L'impressionisme es presenta, doncs, com la culminació de l'home clàssic, és a dir, de la supressió en l'obra d'art de tot allò que l'home li ha afegit, mitjançant el fet de prescindir de la participació humana en la imatge visual. L'art impressionista intenta captar l'estímul abans que es produeixi l'acció del veure¹⁸⁵, no quan aquest estímul ja ha impressionat sobre la ment de l'home sinó quan encara solament és una sensació¹⁸⁶. L'impressionisme es mou, així, dins una idealisme platònic ja que, a través de la representació de la natura, intenta revelar la vertadera realitat de les idees. L'artista té necessitat de renunciar a tota voluntat i a qualsevol manifestació de l'individualitat per tal de poder topar-se amb la veritat. D'aquesta manera, l'art es converteix en un mirall de l'objecte que possibilita la recepció, sempre passiva, de les essències. L'artista, per tant, es converteix en un productor de còpies dels objectes abans d'adquirir una caràcter fenomènic¹⁸⁷.

¹⁸⁴ JARAUTA, Francisco, "Presentación" en BAHR, H. (1916), p. 12.

¹⁸⁵ Com bé es sap el fet de veure, encara que en un primer moment es s'aprehengui com quelcom natural, és el resultat d'un aprenentatge determinat clarament per una manera de pensar en particular i per una cultura definida. Com en veritat escriu Bahr, tota la història de la pintura és sempre una història del veure (v. BAHR, H. (1916), p. 61). En contraposició, per autors anteriors com ara Goethe, el clàssic era equivalent a allò natural, el que pertanyia a l'humà en tant que humà, fins al punt extrem d'arribar a fer analogies entre el clàssic i el sà (v. VALVERDE, J. M. (1987), p. 153)

¹⁸⁶ BAHR, H. (1916), pp. 67-68.

¹⁸⁷ JENNY, L. (2003), pp.31-33.

Amb l'arribada dels moviments d'avantguarda, es produeix una fuga cap al jo dissolt, és a dir, vers el jo fragmentari al que s'havia arribat amb la ruptura del pensament cartesià. Vegem que diu Nietzsche respecte a l'acte creatiu:

Crear: significa expulsar quelcom fora de nosaltres, buidar-nos un poc, empobrir-nos un poc, i fer-nos més amants¹⁸⁸.

Per a Nietzsche, l'art, quan és estimulants de la voluntat de poder, fa una denúncia a qualsevol concepció reactiva de la vida, és a dir, l'activitat artística s'alça en tant que afirmació de les forces actives, i, com a tal, demanada una declaració de la vida activa com a condició. Les forces actives tenen el poder de domini, o sigui, d'imposar formes, de crear formes; són el contrapunt de les forces reactives que s'ocupen de les condicions de vida i de les seves tasques de conservació, adaptació i utilitat. L'art té la capacitat de transformar l'aparença en una nova significació de la veritat, convertint aquesta en realització del poder. L'artista, així, és entès com a cercador del coneixement, aquell que es situa més enllà de la mentida, de la ficció de l'existència; és l'inventor de noves possibilitats de vida¹⁸⁹.

El gir dut a terme per les avantguardes rau en aquest punt. Ja no es tracta d'intentar accedir a una hipòstasi que resideix en el nostre exterior, com sí era el cas de l'impressionisme, sinó de copsar el si mateix a partir de l'exteriorització produïda per l'obra d'art; sabent, alhora, que en aquesta exteriorització hi deixem una part de nosaltres mateixos, a raó, tal vagada, de catarsi. L'acte de creació és el producte de la necessitat que té hom d'exportar el flux que és ell mateix i, gràcies a aquesta exportació, esdevenir ell mateix en l'obra. Amb el descobriment de la "vista interior", és a dir, la facultat de percebre voluntàriament objectes quan aquests no són presents, no com a reacció d'un estímul sinó com a força de voluntat del propi esperit¹⁹⁰, l'ésser humà adquireix la capacitat de crear un món a partir de la força productora d'aquest esperit, regit per unes forces diferents al veure sensitiv¹⁹¹. És en aquest moment quan la tesi de Kandinsky sobre la necessitat interior es torna visible:

¹⁸⁸ NIETZSCHE, F. (1999), p. 64.

¹⁸⁹ DELEUZE, G. (1967), pp. 144-145.

¹⁹⁰ BAHR, H. (1916), p. 81.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 84.

L'artista és la mà que, per aquesta o aquella tecla, fa vibrar *adequadament* l'ànima humana.

L'harmonia dels colors ha de basar-se únicament en el principi del contacte adequat amb l'ànima humana.

Anomenarem a aquesta base *principi de la necessitat interior*¹⁹².

Amb això, el pintor vol exclamar que tot artista ha d'expressar el propi element de personalitat, el que és propi de l'època i allò que es propi de l'art en general, a saber, una element purament artístic que es troba present en l'home sense tenir en compte l'espai ni el temps¹⁹³, una mena de contingut místic.

Quan allò que es tenia per cert deixa entreveure la seva cara derruïda, quan la moral, les religions, les relacions amb l'altre es presenten com un desert on hom ja no té cap possibilitat d'habitar, aquells que volen desenvolupar-se en l'art no tenen altre opció que aferrar-se als propis ritmes interns. Com subratlla Barh:

Si més no ara sembla que en la nova joventut torna a demanar la paraula l'esperit amb ímpetu renovador. Fugint de la vida exterior es refugia en l'interior, escolta les veus ocultes de les seves entranyes i torna a creure que l'ésser humà no és un simple eco del món, sinó, tal volta, el seu creador; o en tot cas al manco igual de fort que ell. Una generació així no pot sinó negar l'impressionisme i reclamar un art que torni a veure amb els ulls de l'esperit¹⁹⁴.

2.2. L'ESTÈTICA DE LA DESOLACIÓ.

Per tal de veure la concepció d'artista que transmet Kafka ens servirem en primer lloc de la narració *Josefina, la cantant* i, en segon, de *La transformació*. Aquesta primera palesa els camí que fa l'artista abans de transformar-se en bestiola, és a dir, la visió del moviment que porta de l'exterioritat, el reconeixement, a l'interioritat, la reducció del jo cartesià a l'oceà en tempesta del jo descompost. La segona, en canvi, és el relat de l'assumpció d'aquesta descomposició.

¹⁹² KANDINSKI, V. (1912), p. 54.

¹⁹³ *Ibíd.*, pp. 65-66.

¹⁹⁴ BAHR, H. (1916), p. 90.

2.2.1. JOSEFINA.

Josefina, la cantant és el símbol del pas de l'artista impressionista, abocat a l'exterior, a l'artista "expressionista", si usem els termes de Bahr, fixat en la immanència dels moviments de l'ànima.

Resulta interessant veure la relació entre Josefina i el poble. Kafka ens diu que la gent del poble admira en ella allò que per a res admiren en ells¹⁹⁵. El poble està entregat, condicionalment, a Josefina. Ella sembla que tingui la tasca de protegir-lo i cuidar d'ell, però, al mateix temps, el poble cuida d'ella igual que un pare al seu fill adoptat. Aquesta tasca encomanada a Josefina, fa que aquesta cregui que el seu cant pot salvar al poble de la pèssima situació econòmica i política en la qual es troba o, al manco, donar les forces suficients perquè pugui superar aquesta desgràcia¹⁹⁶. Tal relació, com hom veu, dona a conèixer el caràcter tradicional del pensament sobre l'artista.

Com sabem, al llarg de la història, les societats han tingut la necessitat de trobar un accés a una figura excepcional o superdotada¹⁹⁷. Aquesta figura no és més que el que s'ha conegut com a geni. El concepte de geni¹⁹⁸, aparegut en el sentit modern del terme en el s.XVIII, troba les seves arrels en la teoria platònica de l'estat de mania de l'artista i en la doctrina de la capacitat inventiva d'Aristòtil¹⁹⁹. Però cal anar fins a Kant per llucar-ne la idea en el seu sentit modern. Aquest diu:

¹⁹⁵ KAFKA, F. (2003), p. 253.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 256-157

¹⁹⁷ KRIS, E/ OTTO, K. (1979), p.31.

¹⁹⁸ Veure FERRATER MORA, J. (1994), t. II, pp. 1451-52.

¹⁹⁹ Per a Plató, la bellesa és quelcom objectiu i únic, situat, no en l'àmbit de la sensibilitat, sinó en el de les idees, en el món intel·ligible obligant, per tant, que només es pugui captar a partir d'un procés intel·lectual. És a dir, la bellesa no té res a veure amb la vida empírica de l'artista, sinó amb un esforç filosòfic per tal arribar al coneixement de la veritat i a la pràctica de la virtut. D'aquesta manera, l'art és un fenomen sensible que sorgeix de l'entusiasme i tendeix a l'entusiasme d'aquell qui observa l'obra però sense tenir cap rang filosòfic (CABOT, M. (2001), p. 73). L'art, com a tal, resulta, per això, ser la pitjor còpia d'una mala còpia, ja que no pot desfer-se de l'àmbit sensible on hi troba el seu naixement. Alhora, accentuant la procedència divina de l'art, l'artista, submergit en un fluït celestial que li permet expressar coses d'altíssima sapiència, malgrat ell mateix no les compregui, resta degradat a la condició de mèdiu (VALVERDE, J.M. (1987), pp. 16-17). Aristòtil, per la seva part, no parla en cap moment d'una bellesa inintel·ligible sinó del fet de posar l'ull sobre les coses concretes i llurs condicions formals (VALVERDE, J.M. (1987), p. 21). En l'art, des del punt de vista aristotèlic, no es cerca la veritat, sinó la versemblança

Geni és el talent (doble natural) que dona la regla a l'art. Com que el talent mateix, en quan és una facultat innata productora de l'artista, pertany a la naturalesa, podríem expressant-nos així: *geni* és la *capacitat espiritual* innata (*ingenium*) mitjançant la qual la naturalesa dona la regla a l'art²⁰⁰.

Així, el geni és, en primer lloc, l'esperit d'invenió, o habilitat, per produir allò que no està determinat per cap regla, on la principal qualitat és l'originalitat. Allò el geni que procura han de ser exemplar, és a dir, modèlic, car no pot néixer de cap tipus d'imitació. Alhora, el geni no explica com realitza les seves obres ja que és ell mateix que dona les regles, igual que ho fa la natura²⁰¹, car és la naturalesa mateixa que, a través del geni, presenta les seves regles a l'art²⁰². Així, el geni no necessita estar sotmès a cap tipus de precepte puix que ell mateix n'és el productor, però, com es diu, aquestes màximes no són arbitràries, no són derivables d'altres models. A partir d'aquí, la major part dels filòsofs van basar-se en la concepció kantiana per desenvolupar el seu pensament sobre la genialitat. Per exemple, Schopenhauer diu que el geni és aquell que té la capacitat de veure la Idea en el fenomen, Wackeroeder com l'asceta que mitjançant el seu art desperta el sentit religiós de comunió amagat en totes les coses o, entre altres, Novalis que l'entén com una mena de mag iniciat en els secrets de la natura.

Sabent això, hom copsa la relació recíproca entre Josefina i el poble. La singularitat del cant de l'artista rau en la solemnitat que aquest li confereix ja que, com bé sap, el seu cant, un simple xiulet, no té res d'excepcional²⁰³. La llengua del poble és un xiulet, però en el cas de Josefina, aquesta modulació és l'alliberadora de les cadenes de la vida quotidiana i, amb aital alliberament pareix que el poble també esdevingui

(recordem que per a Aristòtil la bellesa rau en la magnitud i en l'ordre), on el seu component veritatiu es troba en ell mateix i no en una veritat externa. Aquest fet li atorga una autonomia respecte també al *bo*, ja que el bell té valor per si mateix, cosa que li possibilita un aspecte moral car, com diu, el bell no pot ser dolent ja que neix en l'esfera de l'interès general. Finalment, aquest distanciament permet a la bellesa sigui un mirall simbòlic on reflectir el coneixement i les accions de l'home, cosa que li procura un reconeixement de catarsi (CABOT, M. (2001), pp. 75-76).

²⁰⁰ KANT, E. (1790), p. 262.

²⁰¹ Per tal de fer això, el geni fa venir un esperit peculiar que li ha estat donat des del seu naixement, que el dirigeix i protegeix, i del qual provenen totes aquestes regles i idees originals.

²⁰² KANT, E. (1790), p. 263.

²⁰³ KAFKA, F. (2003), p. 252.

lliure²⁰⁴. Sembla, doncs, que Josefina transmet allò que el poble ja sap però que ho faci de tal manera que desoculti el sentit màgic de la llengua, del tarannà que sempre l'ha envoltat però que encara no havia descobert. Quan aquest fet succeeix, és quan es percep en l'artista la capacitat de genialitat. Josefina pot marcar les regles de la parla del poble, donant-li a la parla habitual un caràcter inèdit. La destresa de Josefina es troba en la seva capacitat, el seu enginy, per elevar l'esforç que porta a terme al rang diví, per sortir de l'àmbit de la mitologia i transmetre uns nous postulats a la posteritat²⁰⁵. És aquesta capacitat de transmissió d'un passat arquetípic el que fa que el poble es senti alliberat de les desgràcies i obsessions a què es sent sotmès. Quan el poble torna veure en ell la flama d'una solemnitat que ja ha perdut, el ritme pausat de la bellesa de la seva parla, pot estirar-se tranquil, perquè sap que està lligat a un univers que el salvaguarda, a pesar de les constants transgressions a les que es veu captiu i, alhora, sap que aquest passat mític i elevat es repeteix en la veu de Josefina. Per això, en les situacions de màxima emergència, el poble escolta el cant de l'artista com mai ho havia fet²⁰⁶. D'aquí que Josefina es posicioni "quasi fora de la llei"²⁰⁷. La possibilitat del seu cant és tal que el poble li perdona tot el que fa, encara que, àdhuc, el posi en perill, car sap que el geni té la capacitat de regalar-li les regles que utilitzaran com a model.

Aquí és, emperò, on apareix el problema. La distància que hi ha entre Josefina i el poble, degut a la seva disposició de creació de patrons i de transmissió de continguts mítics, fa que el poble no compregui a la mateixa artista. És a dir, la possibilitat màgica de Josefina fa que ella, en un mateix temps, estigui completament vinculada al poble, però que, alhora, aquest es manifesti poc digne de posseir-la. Quan Josefina emet el seu xiulet, desvela en el poble una religiositat o mistificació que ell desconeixia. Quan el poble escolta a Josefina i sent l'emoció de recordar el seu passat mitològic es produeix una excisió, un divorci. Apareix en aquest moment una dislocació provocada per la llunyania del missatge de l'artista i per la seva generació de regles procedents d'aquesta mateixa llunyania. Girant l'ullada vers la teoria de l'expressió, l'artista amb la seva obra aconsegueix superar la mateixa natura, és a dir, l'àmbit de desenvolupament humà, i, en aquesta superació, s'aconsegueix una manifestació de l'absolut, de l'ideal:

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 262.

²⁰⁵ Aquesta mateixa relació es troba present en la majoria d'artistes de l'època anterior a la revolució avantguardista. Veure l'explicació que es troba en KRIS, E/ OTTO, K. (1979), pp. 35ss.

²⁰⁶ KAFKA, F. (2003), p. 258.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 262.

quan això succeeix, es produeix un símil entre l'artista com a *alter deus*, com a ésser equiparable amb la divinitat²⁰⁸. El fet de percebre a Josefina en tant que manifestació divina, fa que el poble immediatament es vegi desconnectat d'ella, ja que, si més no, deixa de formar part del propi poble, és a saber, està amb ells però la seva genialitat fa que no sigui d'ells. Quin és el resultat? Senzillament, l'art de la cantant es situa fora del poble, perquè és la seqüela d'una facultat que no poden observar en ells mateixos. Conseqüentment, aquest estar fora de l'art fa que l'artista es situa fora de l'àmbit de comprensió de la comunitat, al marge de les seves possibilitats d'esdevenir²⁰⁹.

Kafka diu respecte de Josefina:

Fa molt de temps – tal vegada des de l'inici de la seva carrera artística – que Josefina ve lluitant per veure's alliberada que qualsevol tipus de treball en consideració al seu cant; hauria d'eximir-la, doncs, de les preocupacions per guanyar-se el pa quotidià i tot el relacionat amb la nostra lluita per l'existència per a endossar-ho, probablement, al conjunt de la comunitat²¹⁰

L'artista té la necessitat d'un oblit del quotidià, com a resultant d'aquest distanciament respecte al poble degut a les seves facultats. El treball és el que dóna diferència al diví respecte de l'humà²¹¹. Josefina, quan és equiparada a una divinitat, ha d'abandonar les tasques que estan declarades a l'ésser humà per tal de dedicar tot el seu temps al cant, a la creació de regles i models. Aquest desempallegar-se del treball significa per a Josefina un reconeixement que cap altre dels integrants del poble posseeix, és a dir, la definitiva separació de la comunitat i l'artista. Fins ara, Josefina, amb el seu cant, s'ha situat en el poble però, alhora, fora del poble; serà en aquest instant, però, en el moment en què Josefina deixi el treball, allò que la fa humana, quan es produirà la total excisió i, el poble coneix, empès per un moviment dialèctic, a saber, el fet de reconèixer i no reconèixer a l'artista com a una de les seves parts integrants, que aquest serà el punt en què hauran perdut a Josefina i, per tant, qualsevol possibilitat de retrobar el seu passat.

²⁰⁸ KRIS, E/ OTTO, K. (1979), p. 63.

²⁰⁹ KAFKA, F. (2003), p. 263.

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ Basta recordar la condemna que Déu profereix Adam quan aquest és obligat a abandonar el Paradís. Yavé li diu que a partir d'aquell moment haurà de llaurar la terra, de treballar, per a poder sobreviure.

Josefina ha de menester, però, aquest reconeixement, el privilegi que l'alçarà per damunt del poble i la llançarà a les dimensions altives de la creació. Mentre resta lligada al poble, mentre treballa, no pot elevar-se cap a horitzons diferents ja que, vulgui o no, té un contracte amb la totalitat dels éssers humans. És per això que l'artista comença a fer xantatge al poble, a utilitzar un seguit de procediments que com diu l'autor són "en la seva opinió més efectius, a pesar que en la nostra, més perillosos per a ella mateixa"²¹²: ara, l'artista deixa d'esforçar-se en el seu cant, elimina les floritures i les coloracions, no porta el seu art fins al màxim desenvolupament, tot per impossibilitar al poble la contemplació perfecte de l'antiguitat mítica. Si més no, el poble, degut a la incomprensió del càntic de l'artista, no veu diferència entre el cant d'abans i aquest ara esblaimat. En la cançó de Josefina, el poble reconeix igualment l'originalitat i la capacitat evocàtoria de les figures arquetípiques, sense percebre diferència entre un abans i un després, puix que, com a poble, com a individus sense geni, no poden entendre l'adveniment perfecte de l'ordre ideal.

Un cop veu que el joc de les paraules no és armament suficient, que el poble no les reconeix com a intents voluntàriament fallits d'arribar al que sempre havia arribat, Josefina decideix destruir-se a ell mateixa, és a dir, refugiar-se en la soledat:

Josefina ha desaparegut, no vol cantar, ni tan sols vol que se li demani, aquesta vegada ens ha abandonat completament²¹³.

Aquí és on es produeix el que ja va afirmar Bahr davant la impossibilitat d'esdevenir en l'exterioritat: els artistes actuals s'inclinen cap a la veu interior. La desaparició de Josefina significa l'extinció del model artístic romàntic, la desaparició dels genis, i l'entrada en l'art de l'interioritat, en la mirada a l'esperit interior. En quan al poble, aquest sabrà trobar un substitut al geni romàntic, però, tal vegada, més destructiu pel poble mateix. Potser la comunitat deixi de veure l'artista en l'esfera de l'art i aposti per un altre tipus de genialitat que, sota la consigna de la salvació, el condemni a la cambra de gas.

²¹² KAFKA, F. (2003), p. 265.

²¹³ *Ibíd.*, p. 268.

2.2.2. SAMSA.

La desaparició de Josefina significa la seva transformació en bestiola. Cal recordar que la narració *Josefina, la cantant* acaba en el moment en què ella desapareix de l'espai públic, quan abandona l'exterioritat; en canvi, *La transformació* troba el seu inici en aquest mateix punt: Samsa ja es troba reclòs en la seva interioritat en despertar transformat en un insecte. Ja s'han comentat, en el primer apartat d'aquest capítol, les conseqüències psíquiques de l'abandonament del món lògic, el que ara s'explicarà és aquesta mateixa renúncia però des del punt de vista de l'estètica. Què significa, per a l'artista, la desemparança del món humanal?

Samsa un matí es lleva, per anar a treballar, convertit en animaló. Després d'adonar-se de que no es tracte d'un somni²¹⁴, sent un gran temor dintre seu. La causa d'aquest, més que el fet de trobar-se inserit dintre del cos d'un insecte, és la impossibilitat que li suposa la seva nova forma per desenvolupar les tasques del seu treball diari.

Però de moment el que he de fer és llevar-me, perquè el tren surt a les cinc²¹⁵.

Aquest temor mostra la diferència fonamental que hi ha entre l'home abocat en la quotidianitat, en el món lògic estandarditzat, i l'home acaba de desempallegar-se d'aquest món. Quan hom es veu deslliurat del contracte amb l'espècie humana, quan ha deixat enrere totes aquelles determinacions que el feien humà no pot més que experimentar por, tan pel que deixa darrera com pel que li depara el futur. L'atemoriment és el símbol de l'home abocat en ell mateix, el que veu l'existència a partir dels corpuscles de la manca de determinació com a oblit del passat i de la presa de consciència de que, en el moment que això ha succeït, ara, aquest mateixa existència resta en mans pròpies. Una primera mirada a aquesta solitud, la soledat existencial de la qual parlen els existencialistes, provoca el neguit de ser-sol-davant-un-mateix. Aquest

²¹⁴ Kafka, segurament per influència de la lectura de Freud, dóna gran importància als somnis. El fet d'assegurar-se de que la transformació no cau dins un cercle oníric, sinó que esdevé en la vigília basta per veure la importància que aquest dóna a les manifestacions del seu inconscient. Hom troba, també, exemples en moltes de les pàgines dels *Diaries*, texts fragmentaris que no són més que transcripcions de passatges onírics.

²¹⁵ KAFKA, F. (2003), p. 88.

és el temor de Samsa, sublimat en el fet de no poder anar a treballar. El treball, com anteriorment s'ha anotat, és allò propi de l'humà. Per tant, la por de Gregor és la por de veure que ha deixat de ser humà, o millor dit, de trobar-se encara en el món dels humans sota una forma no humana.

Aquest no trobar lloc en el món dels humans, l'obliga necessàriament, com es veu al final de *Josefina*, a trobar un refugi fora del món que, en el cas de Gregor, es redueix a la seva habitació. El fet que aquesta es vagi despoblant lentament, degut principalment a l'acció de la seva germana i, en menor mesura, de la mare, és el resultat de tal desaparició. En el moment en què hom deixa de ser humà, de pertànyer als humans, tot allò que li configura l'existència com a home necessàriament ha de ser ocultat. Cada un dels mobles que són restats de l'habitació de Samsa esdevé signe de cada un dels atributs que li sostreu la societat, la humanitat. El punt culminat ve quan, després de l'armari, Gregor ja va despullat quan qualsevol ésser no humà, l'habitació és desposseïda de l'escriptori. Com bé replica la bestiola: "l'escriptori ha de quedar-se"²¹⁶. És a dir, en el moment en què Samsa troba l'aïllament suficient per a dedicar-se en exclusivitat a les seves tasques d'escriptor, la taula de treball desapareix. Aquesta desaparició, però, significa dues coses: per un lloc, ha deixat de ser una artista reconegut socialment: a la vista dels altres no és més que un ésser estrany; per altra banda, la seva nova condició de no humà, el fet de què ell interiorment, i per extensió, exteriorment ha deixat de formar part d'un gènere determinat, necessita d'unes altres condicions, noves, inèdites, per tal de desenvolupar la seva tasca. La reducció de la seva existència a l'expressió artística fa que no pugui tenir un lloc determinat per realitzar la seva obra. L'escriptori és una peça més del mobiliari i, com cada un dels objectes que configuren l'habitació, mostra una de les cares de l'ésser humà que hi habita, i, de fet, en la mateixa cambra es configura una determinació espacial i temporal on cada objecte és utilitzat en un moment exacte del dia i en un horari establert. Quan Samsa es converteix en bestiola l'escriptori necessàriament ha de desaparèixer. Ha deixat de ser home per ser únicament escriptor, és a dir, "el món mateix no és més que art"²¹⁷, el seu art. La seva creació no pot limitar-se a l'espai reduït de la taula, ja que aquesta ha agafat una nova configuració. Ara el seu espai d'art és tot l'espai, el seu temps d'art és tot el temps. Ens trobem així davant una dissolució espaciotemporal: quan l'espai es nu de les seves determinacions

²¹⁶ KAFKA, F. (2003), p. 117.

²¹⁷ NIETZSCHE, F. (1999), p. 73.

passa a transformar-se en no-espai, quan el temps es esborrat es converteix en intemporalitat.

Una altra qüestió a tenir en compte és aquesta:

[...] degut a la pols que ho cobria tot en la seva habitació i s'escampava al menor moviment, també ell estava completament cobert de pols; sobre la seva espatlla i als costats arrastrava amb ell fils, pèls i restes de menjar; la seva indiferència cap a tot era massa gran per permetre-li tombar-se d'esquema i rastrejar-se contra l'estora, com abans feia diverses vegades al dia²¹⁸.

En el moment en què es destrueixen les consideracions espacials i temporals, l'artista es torna indiferent, és a dir, les capacitats de diferenciació, de definició es veuran esborrades. Quan hom veu eixamplada la seva actuació més enllà de l'esdevenir en el concret, més enllà de l'esdevenir en l'esfera de la realitat, es veu llançat en una manca de delimitació de l'exterioritat. Aquesta indiferència no és més que l'adveniment del l'artista com a ipseïtat, com a ésser tancat en ell mateix, que, alhora, configura la realitat a partir del seu si. No és una manca de definició, la brutícia en cap moment significa això, sinó una falta de consideració, degut a l'anihilació, de tot el que es troba en l'exterior. La deixadesa que l'envolta no és més que el dibuix del buidatge constant de l'interior, del canvi en el punt de mira sobre la seva percepció. La necessitat de ser només creador, d'esdevenir en móns alternatius, d'implosionar-se a si mateix per a la producció d'obres d'art, de veure's com a obra d'art.

La cima d'aquesta indiferència és la mort del protagonista. Després de ser definitivament reclòs en la habitació per l'acció del pare, una matí la dona de fer net el troba mort, estès a terra, magre, fred. A la fi, Samsa ha alliberat a la família del pes que suportaven. La pel·lícula deixa el seus tons negres quan la germana s'acosta a la finestra i respira alliberada. El monstre ha desaparegut, ha mort. Ara hom ja pot tornar-se a trobar en el perfecte moviment de la quotidianitat, en el cercle social que el reconforta, que li dona seguretat i reconeixement.

Què significa, emperò, aquesta mort? Vegem que diu Nietzsche:

Crear un ésser superior al que som nosaltres mateixos és la nostra essència.
Crear més enllà de nosaltres! Aquest és l'instint de producció, aquest és l'instint de

²¹⁸ KAFKA, F. (2003), p. 131.

l'acció i de l'obra. Car tot voler pressuposa un fi, *l'home pressuposa un ésser*, que no hi és, però que proporciona un fi a l'existència. Aquesta és la llibertat de tota voluntat! En el fi està l'amor, l'estima, la visió perfecte, el desig²¹⁹.

No s'ha d'entendre la mort en sentit literal, és a dir, com a designació de tot fenomen en el qual es produeix un cessació, la pèrdua de la vida, la determinació última de tot mortal. La mort de Gregor és la culminació de tot el procés que s'havia dut fins a hores d'ara, el resultat final de tot el seu progrés artístic i l'alliberament del dolor que fins ara li produïa ser un ésser humà.

La bestiola roman encara dins els món dels humans però com a símbol del seu estranyament. La família pot veure al protagonista però només com un ésser que ha deixat de ser com ells. Quan troben el cadàver, un cos sense vida, troben el que va ser l'artista en el darrer estadi abans de constituir-se com a absolut creador. La mort, aquí, és la creació d'un més enllà del protagonista on cap altre ésser no hi té accés, la seva desintegració finita en la vida en tant que extrem de l'obra d'art.

Si hom s'hi fixa, només té coneixement de que Samsa és escriptor en el moment en què la mare i la germana se'n porten la taula escriptori. No es troba cap rastre de generació d'objectes d'art en tota la narració. Com explicar-ho? La tasca de l'artista, en el moment de superació de la quotidianitat, del seu viure humà, ja no és la de crear obres d'art sinó de fer-se ell mateix una obra d'art. Cal entendre l'art com a existència per a copsar la figura de Gregor Samsa. Ha arribat un moment en el viure de l'artista que per tal de traslluir el sentiment creatiu ja no necessita de l'obra d'art: l'artista es crea a si mateix, o dit amb altres paraules, comprèn la vida en qualitat d'"autopoiètica"²²⁰. L'art es configura a partir d'ara com a domini de la vida. Samsa s'ha creat a ell mateix: la bestiola era el preludi de la seva acció artística. En el moment en què l'insecte és un ésser inert, l'artista ha deixat de formar part definitivament de l'esdevenir humà, ha tornat ell mateix obra d'art en el seu situar-se més enllà de qualsevol determinació humana. La bestiola, a pesar que ja no era un ésser humà, convivia encara amb els humans: ells l'alimentaven, hi cohabitaven, car, què és el rebuig que li proferien sinó una mena de convivència? Quan mor l'artista excèntric, l'artista que es desenvolupa en un espai concret, que genera peces d'art, esdevé l'artista

²¹⁹ NIETZSCHE, F. (1999), p. 65.

²²⁰ PERNIOLA, M. (1997), pp. 32ss.

total, aquell que es crea constantment a si mateix en una forma d'esdevenir inèdita que ja no troba lloc dins qualsevol dels dominis cognitius estipulats per la comuna humana.

Samsa no necessita de l'exteriorització de l'obra d'art, perquè ell mateix és obra d'art. Ha passat d'un univers artístic a un univers estètic. Deixant de banda els reptes de la producció d'objectes artístics: així, tan sols, pot alçar-se el productor d'art com a artista total. Gregor és la superació de qualsevol tipus de genialitat, de qualsevol consideració de l'artista. Deixa de ser productor per esdevenir producte de la seva pròpia acció.

Sí, és veritat que la bestiola mor, com a prova en tenim l'alè que fa la família, però aquesta mort, en cap moment, és cessació en el sentit existencial del terme. Gregor mor, però mor pels humans, mor per un sistema d'organització determinat, per un pensament determinat, el mateix que el veia com a bestiola. Pren posició, per això, davant la producció completa de l'obra d'art, això és, tornar un mateix art. La creació d'una alteritat existencial, aquesta és la major obra d'art possible.

La vida es presenta com un moviment infinit que desenvolupa un nombre inabastable de direccions, on qualsevol impuls, qualsevol pulsio, es transforma en necessitat creadora²²¹. Concebre's a un mateix com a obra d'art i, en el mateix moment, com a productor, és a dir, aprehendre la vida com a obra que es crea incansablement a si mateixa: aquest és el gran repte de l'artista actual. La producció artística sempre està inserida en uns elements que la fan concreta. La ruptura total amb aquest elements, a saber, els materials, el llenguatge, el mercat, la simulació..., fa que es conformi un univers alternatiu respecte al dominat, però únic respecte a si mateix. L'art es presenta, ara, en tant que sentit de la vida, no com a producció material. És la victòria sobre aquesta materialització el que fa realitzable que les pulsions creadores esdevinguin obra d'art total. Aquesta superació, però, no pot ser entesa a partir de l'acció dirigida en una exterioritat en capacitat de reconeixement, sinó en qualitat d'una perfecte alienació de l'existència que empeny a l'artista cap a la darrera alterització: aquí és on es troba el Samsa difunt.

²²¹ Ibíd. p. 35.

CAPÍTOL 4.
L'ALBADA DELS CREADORS:
CAIGUDA I DESTRUCCIÓ DEL SUBJECTE SOCIAL.

És en els inicis del segle XX on hom situa la caiguda del sistema eidètic burgés i l'alçada d'un altra tipus de mentalitat sociopolítica que establirà una nova xarxa de relacions entre individus, així com una comprensió ideològica, inèdita fins llavors, de l'esdevenir. Aquesta crisi ideològica i social, que havia començat amb la revolució industrial, serà la causa de l'aparició d'instruments de gestió administrativa inacostumats que arribaran a instaurar el terror dels totalitarismes i, en l'actualitat, un estat de globalització que implica la deperdició de referents i, consegüentment, la total dissolució dels significats. S'albira, ara, no tan sols una pèrdua de la subjectivitat sinó també, i juntament amb aquesta, la desaparició de qualsevol possibilitat de construcció d'una comunitat prou sòlida on poder emplaçar el camp d'acció de les noves subjectivitats.

Es pot llucar, evidentment, una relació entre la caiguda del subjecte i la crisi d'una determinada estructura de poder. Els sistema burgés estava fonamentat damunt una concepció concreta de subjecte: els subjecte propietari i responsable. Quan aquesta caracterització s'enfronta al seu final, com s'ha exposat en el capítol primer, necessàriament l'estructura que es construeix amb base a ell ha de caure. El nou sistema que s'alçarà presenta la mateixa característica del subjecte que neix de la mort del jo modern, és a dir, la dissolució. Si el psiquisme de l'ésser humà, com es diu, deixa d'equiparar-se amb la consciència, el nou sistema de poder deixa d'equiparar-se amb la representació i la voluntat del poble. El poder es transformarà en una gran esfera tancada sobre ella mateixa on qualsevol possibilitat d'interactuació entre ella i els individus es manifesta com a absent. Per la seva part, aquests mateixos individus es convertiran en els naufrags que voguen en d'epidermis d'un sistema estrany, a mode de residu.

És aquí on s'emmarquen les qüestions que tractades en aquest capítol, a saber, l'adveniment d'un nou sistema de poder que ha deixat de funcionar com a estructura de representació i, com a conseqüència, els novells rostres que es configuren dins aquest

edifici. Com a obra guia per a dur a terme tal tasca, s'utilitzarà la novel·la *El procés*, així com algun fragment d'altres narracions, a mode d'il·lustració.

Perquè utilitzem aquesta novel·la? Seguint inicialment l'argument de diverses interpretacions²²², aquesta obra remet a l'enfrontament entre el poder i l'individu, és a dir, a la metàfora de l'opressió que exerceix un poder impersonal sobre el fet d'estar en el món de les individualitats²²³. D'aquesta concepció, en poden sorgir dos grans aspectes o punts de tractament diferenciats, malgrat que conformin les dues cares d'una mateixa moneda: per una part, la qüestió de la culpabilitat o la innocència dels individus que, com s'explicarà, és una marca en la consciència genèrica.; per altra, la qüestió de la llibertat i la possibilitat de desenvolupament dins aquesta nova mentalitat

1. L'ÉSSER HUMÀ CULPABLE.

En el segon capítol s'ha parlat de la falta de referències històriques en l'obra de Franz Kafka: així, la desaparició de la consciència històrica fa que els personatges no estiguin impregnats per una tradició que els predetermina i que, alhora, hom tingui en tot moment la sensació d'una eternització del present.

Aquestes dues idees han servit fins hores d'ara per a entendre la problemàtica de la subjectivitat que s'ha plantejat. Amb la introducció del pensament de la culpabilitat s'obre una nova esfera en la qual cal afegir algunes consideracions més. Com s'ha insinuat en la Justificació, no podem entendre a Kafka de manera lineal sinó mitjançant un procediment de salts en distintes capes.

Seguint els manaments del pensador existencialista danès Søren Kierkegaard, la història va avançant a través de determinacions quantitatives, mentre que els individus participen en ella mitjançant salts qualitius²²⁴. Explicat amb altres paraules, l'autor diu que l'individu és ell mateix i l'espècie²²⁵. L'ésser humà és individu i, per això, el fet de ser-ho consisteix en conformar-se, alhora, en tant que sí mateix i espècie, car la totalitat d'aquesta pren part en l'individual i, en ell, hi participa l'espècie sencera²²⁶. La història

²²² Veure per exemple els articles d'Hannah Arendt, Óscar Nudler, Reyes Mate o Sultana Wahnón.

²²³ NUDLER, O. (2004), p. 241.

²²⁴ KIERKEGAARD, S. (1844), p. 75.

²²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²²⁶ *Ibid.*, p. 66.

de l'espècie segueix de manera pausada el seu camí i, dins ella, no hi ha cap individu que comenci en el mateix lloc que un altre, sinó que cada un inicia la seva activitat de nou i, no obstant, “en el mateix moment es troba precisament allí on hauria de començar dintre de la història”²²⁷. És a dir, el camí de la història es produeix per avançament, per acumulació, per determinacions quantitatives, ja que en ella es recullen les accions dels individus; però aquests, en canvi, avancen per salts quantitatius. En ells, es troba condensada la història pel simple fet que les individualitat comencen llur actuacions en un moment determinat, però aital funcionament no es regeix amb la mateixa lògica en que sí ho fa la història. És per aquesta raó que hom pot dir que cada individu comença de bell nou²²⁸.

Aquesta marxa per determinacions diferenciades produeix una dislocació entre els individus i la història, fent que en cada un d'ells es repeteixi, amb una nova fisonomia, el mateix procés pel qual han passat tots els altres²²⁹, una mena d'etern retorn on es tornen a fer presents els auguris que la història que l'espècie porta a l'esquena però, en aquest cas, singularitzats. Tanmateix, la relació generacional, la descendència, no és res més que l'expressió de la continuïtat dins la història de l'espècie, l'expressió del moviment de les determinacions quantitatives, la qual cosa significa que en cap moment aquesta descendència pot entendre's com a producció d'un individu²³⁰.

1.1. LA CULPABILITAT.

En el cas de Kafka, igual que en Kierkegaard, la qüestió de la culpa cal copsar-se cercant el seu origen en l'expulsió de l'home del Paradís, la història que ha emprat la tradició jueva, i per extensió la cristiana, per donar explicació a la pecaminositat de l'espècie humana. A més, es presenta imprescindible lligar aquesta problemàtica a la tríade llibertat-pecat-caiguda, car tals conceptes formen un cos únic que sobrevola el

²²⁷ Ibíd., p. 76.

²²⁸ Ibíd., p. 74.

²²⁹ Amb això no s'entra en contradicció amb la tesi sobre la història de Kafka, sinó que simplement es dona un nou tret a aquesta desaparició de què s'havia parlat. La història desapareix en l'obra perquè els seus productes, els individus, a pesar que hi participin, presenten un funcionament diferencial respecte aquesta.

²³⁰ KIERKEGAARD, S. (1844), p. 75.

camí de l'home en Occident. És tan sols esflorant aquest pensament com es pot trobar sentit a personatges com ara Joseph K.

1.1.1. EL PARADÍS TERRENAL.

Seguint la tradició jueva, en el relat del Gènesi destapa el pensament sobre el naixement i la causa de la llibertat. En el jardí del Paradís, Déu hi sembrà l'arbre de la vida i l'arbre de la ciència, el primer atorgava la immortalitat a aquell que mengés del seu fruit, mentre que el segon possibilitava l'adveniment de la ciència pràctica de la vida, de la felicitat i el coneixement del bé i del mal. Yavé va dir a l'home:

De tots els arbres del paradís pots menjar, però de l'arbre de la ciència del bé i del mal no menjaràs, perquè el dia que d'ell mengessis, certament moriràs²³¹.

És en aquest moment, en la formulació de la prohibició de menjar el fruit que donarà el coneixement a l'home, quan irromp la llibertat. L'home no va perdre la seva innocència paradisiàca quan va tastar la fruita de l'arbre del coneixement sinó en el moment en què Déu li prohibí que en mengés. Dit amb altres paraules, quan es va posar en disposició de l'home l'acceptació o no del manament, Déu li atorgà la llibertat²³². En el moment en què la llibertat entre en joc, la innocència roman enrere; però també és quan, al formular la primera prohibició, veu la llum també la llei. Des d'aquesta prohibició, l'home viu sota el poder de la llei i, com a resultat, sota el fet d'estar temptat a la transgressió d'aquesta que ella mateixa indueix, car desperta determinades representacions que són les que es presenten com a ofensa i com a pecat²³³. El primer pecat, el fet de menjar el fruit de l'arbre del bé i el mal, és, per tant, quelcom distint a un pecat qualsevol, ja que gràcies a ell es produeix un salt, una determinació qualitativa. Com diu el pensador danès:

²³¹ *Gèn* 2, 16-18.

²³² SAFRANSKI, R. (1997), p. 22.

²³³ *Ibíd.*, p. 25.

El pecat, doncs, entre en el món súbitament, és a dir, mitjançant un salt; ara bé, aquest salt posa a més la qualitat, i en el mateix moment de ser posada la qualitat té lloc el salt en la qualitat, puix que la qualitat suposa el salt i el salt suposa la qualitat²³⁴.

El salt, emperò, no és la conseqüència de menjar del fruit de l'arbre de la ciència, sinó l'opció a poder-ne menjar o no, és a dir, l'aparició de la llibertat. En el moment en què la llibertat es fa present, neix amb ella la capacitat de pecar de l'home i, amb això, el pecat²³⁵. La introducció del pecat és du a terme per mitjà d'un salt qualitatiu, aquest salt és la possibilitat de llibertat, la possibilitat de poder, però poder no en el sentit de força o domini, sinó d'esser capaç de fer alguna cosa. Tal salt, l'aparició de la llibertat de l'home, i com a conseqüència la pèrdua de la innocència, constitueix el que s'anomena caiguda. L'expulsió dels humans del paradís, el fet d'obrir els ulls i veure's despullat, no fou obra de la temptació, personificada en la serp, ni de l'errada que s'ha volgut enclavar a les espatlles de Eva, sinó una de les cartes que dona Déu als homes quan va oferir-los la potestat d'elecció, quan va presentar-los la primera prohibició.

Peguem un cop d'ull al que diu Kafka sobre el pecat original:

Des del pecat original som essencialment iguals a allò referent a la capacitat de conèixer el bé i el mal; malgrat això és precisament allí on cerquem els nostres mèrits singulars. Però només a partir d'aquest coneixement comencen les vertaderes

²³⁴ KIERKEGAARD, S. (1844), p. 72.

²³⁵ Cal tenir en compte la reflexió que sobre això en fa Kierkegaard. Per a ell, el pecat ha vingut al món a través del primer pecat d'Adam, o dit amb altres paraules, el pecat ve al món mitjançant el pecat. Vegem que escriu l'autor danès en relació a la prohibició (p. 85): "Si es fa que la prohibició motivi la caiguda, llavors és aquella la que desperta la *concupiscència*. Aquí la Psicologia ja ha sortit del seu propi terreny. La concupiscència és una determinació del pecat i de la culpa, abans del pecat i de la culpa, no essent, si més no, ni culpa ni pecat, és a dir, posada per ells". Kierkegaard remet al llenguatge i a la falta de comprensió d'Adam del sentit de la prohibició per explicar que el pecat no ve per la prohibició. Efectivament, si hom no sap que és el bé ni que és el mal, difícilment pot arribar a comprendre la seva significació, però aquí és on es troba l'error del pensador. No entendre que és el bé o el mal no vol dir no entendre la prohibició. Quan un es privat de menjar el fruit d'un arbre no té el perquè de conèixer quina és aquesta fruita ni els efectes que pot o no produir sobre la persona (clarament Adam tampoc sabia que era la mort), però això no impedeix que aquest entengui la negació, el fet de no menjar-ne, la prohibició. Al mateix temps, cal tenir en compte la negativa del danès a situar al primer home fora de la història, com sí ho fan altres interpretacions: ara bé, el fet de fer entrar el pecat a través del pecat és l'expulsió d'Adam de la història, és fer una partició entre ell i els altres humans.

diferències. L'aparença contradictòria és deu al següent: no podem acostumar-nos amb el mer coneixement, i ens sentim cridats a actuar conforme a ell. Però no ens ha estat donada la força per a això, així que per força hem de destruir-nos, fins i tot amb el risc de no obtenir ni tan sols així la força necessària, però no ens resta altre remei que aquest darrer intent. (Aquest és el sentit de l'amenaça de mort lligada a la prohibició de menjar de l'arbre de la ciència; i tal vegada aquest és també el sentit primigeni de la mort natural.) Aquest intent ens espanta; preferim revocar el coneixement del bé i del mal (la denominació "pecat original" fa referència a aquesta por), però el succeït no es pot revocar, sinó enterbolir. Amb aquest fi sorgeixen les motivacions. El món sencer està ple d'elles, és més, el món visible si de cas no és sinó una motivació de l'ésser humà quan vol reposar un moment. Un intent de falsejar el fet consumat del coneixement, convertir el coneixement en un fi en si mateix²³⁶.

Al parlar de l'aparença contradictòria, o sigui, de quelcom que en un moment pareix que implica una contradicció, però que desvetllant-se no es mostra com tal, Kafka entén que l'humà, malgrat resideix en la consciència, té la necessitat de situar-se sempre més enllà d'aquesta, és a dir, de no conformar-se amb el mer fet de aprehendre la cosa, sinó que necessita superar-la i, alhora, actuar conforme a dita superació. Cada nou acte de coneixement, abandonat la consciència i, per això deixant de banda els postulats de la modernitat, determina una nova forma d'existència, una alternativa a un mode, ja obsolet, de ser en el món. Per això, el txec dirà:

No existeix altra cosa que un món espiritual; allò que anomenem món sensible és el mal en el món espiritual, i el que anomenem mal és només una necessitat d'un instant en la nostra eterna evolució²³⁷.

En el moment en què només es pot situar l'àmbit pròpiament humà en l'esfera de l'esperit, en el psiquisme, cal que tot allò que aquest produeix sigui de caràcter efímer puix que, si no és així, es converteix en un impediment per a l'evolució perenne de la mentalitat. Sabent això, l'autor pot escriure: "l'esperit sol vola lliure quan deixa de ser recolzat"²³⁸. La tradició, és a dir, la transmissió de modes d'actuació, impedeix seguir endavant. El fet d'aferrar-se als costums i de perllongar-los fa impossible que hom pugui viure en nous mons desenvolupats mental.

²³⁶ KAFKA, F. (2003), p. 673-74.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 669.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 672.

Aquí és on apareix l'acte de creació en el sentit de procés constant de destrucció²³⁹. Cal destruir-se eternament per tal de deixar les condició heretades, els impediments, i viure amb els dictàmens de la ment. En aquesta destrucció és on apareix l'amenaça de mort lligada a l'arbre: el fet de menjar de l'arbre, d'adquirir la capacitat de conèixer és el que farà extingir-nos com a éssers que provenen de Déu. El fet de separar-nos de la divinitat implica la caiguda: poder començar a caminar sense necessitat de recolzar-se en res diferent a un mateix i, tard o d'hora, esdevenir éssers que han abandonat al diví, és a dir, esdevenir creadors i mortals. Però, és aquí on sorgeix el terror, la por d'abandonar el bressol diví, de deixar de banda la mare, de lliurar-se de la tradició; què és el pecat sinó aquesta por? Hom no pot girar l'ull enrere, deixar a part la possibilitat d'esdevenir humà, i la seva més extrema conseqüència, la creació indestructible. El pànic al pecat, a separar-nos definitivament de Déu, fa que hom desesperadament intenti ometre qualsevol acte creatiu, en el sentit de destrucció-creació, sabent però que l'únic que pot fer es restar-li transparència, intentar dissimular-ho. Tota voluntat de dissimulació, de mentida, d'aparença és un intent per aconseguir que l'home no esdevingui un fi en ell mateix, un àmbit creador de noves vides, de noves formes d'actuar, de noves civilitzacions: és la negació de l'evidència de què amb la creació podem esdevenir lliures.

1.1.2. LA CULPA DEL CREADORS.

Per a Kafka, el pecat original rau en l'adquisició de la constant necessitat de creació de noves formes de desenvolupament, de nous món, o sigui, d'esdevenir divinitats. Aquest fet és el que converteix a l'home culpable, o dit amb altres paraules, que fa perdre a l'home el seu estat d'innocència primigeni. Kierkegaard diu que tot humà perd la innocència per la mateixa cosa que la va perdre Adam, mitjançant la culpa²⁴⁰. Dit d'altra manera, la innocència és un estat que es perd per un salt qualitatiu. Però, què és? El danès és rotund, "la innocència és ignorància"²⁴¹.

²³⁹ Nietzsche diu: "Allò creat ha de ser destruït, per a fer lloc a allò creat de nou; la possibilitat de les valoracions depèn de la seva capacitat de ser negades. El creador ha de ser sempre un destructor. La valoració mateixa, no obstant, no pot ser destruïda: *això és la vida*" (1999, p. 65) o "en la creació està compresa, no obstant, la destrucció" (1999, p. 76)

²⁴⁰ KIERKEGAARD, S. (1844), p. 78.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 80.

L'home es transforma en culpable en el moment en què es fa existencialment adult, quan renega de la divinitat, i, en aquest mateix instant, és expulsat definitivament del Paradís. Llegim en el relat bíblic:

Va dir-se Yavé Déu: “Vet aquí l'home fet com un de nosaltres, coneixedor del bé i del mal; que no vagi ara a estendre la seva ma a l'arbre de la vida, i menjant d'ell, visqui per a sempre”. I el va llançar Yavé Déu del jardí de l'Edèn, a llaurar la terra de què havia estat agafat. Expulsà a l'home i posà davant el jardí de l'Edèn un querubí, que brandia flamant espasa per a guardar el camí de l'arbre de la vida²⁴²

Un cop que aquest va posseir la capacitat de creació, Déu el llançà a fora perquè no esdevingués immortal, és a dir, perquè no es transformés definitivament en un Déu com ell. Aquesta és la culpa existencial de l'home, voler ser un Déu. I aquest és el motiu de les acusacions i els processos.

Una referència directe a la qüestió de la culpa es pot trobar, principalment, en dues de les obres de l'autor de Praga, *El procés* i *En la colònia penitenciària*. Com sabem, tan Joseph K. com el condemnat en la colònia, són culpables de quelcom que ells desconeixen i que desconexeràn durant tota la història, igual que el lector de l'obra. Vegem dos texts que ens poden il·lustrar. En *El procés* hi ha escrit:

Algú hauria d'haver calumniat a Joseph K., perquè, sense haver fet res dolent, fou detingut un matí. [...] “No pot anar-se'n, està detingut”. “Així pareix”, va dir K. “I perquè?”, va demanar. “No se'ns ha encarregat que li ho diguem. Vagi a la seva cambra i esguardi. S'ha iniciat un procediment i en el seu moment ho sabrà tot. Estic excedint-me en el meu encàrrec en parlar-li tan amigablement [...]”²⁴³

i en *En la colònia penitenciària*:

El viatger hauria volgut preguntar diverses coses, però en veure a aquell home preguntà simplement: “Coneix la seva sentència?”. “No”, va respondre l'oficial; llavors s'aturà un instant, exigint al viatger que fonamentés amb més detall la seva pregunta, i va dir a continuació: “Seria inútil comunicar-li-ho. Ja la coneixerà en el seu propi cos”. El viatger estava disposat a emmudir quan va sentir que el condemnat dirigia la seva mirada cap a ell; semblava preguntar-li si aprovava el procediment descrit. Per això el

²⁴² Gen., 3, 22-24.

²⁴³ KAFKA, F. (1999), p. 463-65.

viatger, que ja s'havia arrapat en la seva cadira, tornà a inclinar-se cap a davant i preguntà: "Però sí sabrà que ha estat condemnat, veritat?". "Tampoc" va dir l'oficial, i somrigué al viatger com si encara esperés d'ell altres preguntes estranyes. "Així tampoc sabrà com fou assumida la seva defensa", digué el viatger passant-se la mà pel front. "No ha tingut oportunitat de defensar-se", digué l'oficial apartant la mirada, com si parlés amb ell mateix i no volgués avergonyir al viatger amb l'explicació de coses tan evidents per a ell²⁴⁴.

En ambdós casos, els personatges condemnats desconeixen el motiu de la seva acusació, així com el perquè del càstig. Si en un primer moment els acusat no han fet acte algun que els pugui fer culpables, si la seva conducta no ha estat motiu per a que recaigui sobre ells alguna acusació i, no obstant, els protagonistes són culpables, llur culpabilitat ha de ser existencial i anàloga al pecat original. El cas de Joseph K és clar en aquest assumpte: la negativa a admetre la seva culpa remet a la inconsciència, ignorància, de la realitat de la culpabilitat existencial²⁴⁵.

Aquest culpabilitat no es troba, però, en l'existència de l'individu com a tal, sinó en l'existència en tant que espècie. Si és un fet genèric, per tant, es inherent a cada una de les singularitats d'aquest gènere. En *El procés*, el tribunal no arriba mai a convèncer-se de la innocència de la persona acusada²⁴⁶ i, per això, el protagonista incrimina al tribunal de no saber exercir les seves funcions. Però, clarament, K. és culpable. La seva negativa a reconèixer-ho prové de l'oblit de la particularitat existencial del gènere, de la diferència que hi ha entre els humans i tota la resta de creatures. K. és culpable, i la seva culpa és, senzillament, ser humà.

El procés en què els personatges kafkians es trobem involucrats no és més que un procés intern on aquests mateixos s'elevan com a projeccions o personificacions de diversos aspectes del jo dividit del protagonista²⁴⁷. El jo es percep com a falta de jo, com a fluït que devasta qualsevol intent tradicional d'aprehensió. S'ha dit que els individus prenen lloc dins un món que els hi ha deixat de pertànyer, i la causa d'això és

²⁴⁴ KAFKA, F. (2003), p. 150.

²⁴⁵ HERNÁNDEZ, I. (1989), p. 37. També podem llegir en MATE, R. /MAYORGA, J. (2000), p. 62: "En Kafka, el poder i la llei són un i el mateix. Davant ell, no valen proves d'innocència. Per això, el tribunal d'*El procés* mai absol. Es tracta d'un tribunal que sanciona la culpa mítica. L'antiga culpa davant el pare, de l'impotent davant el poderós."

²⁴⁶ HERNÁNDEZ, I. (1989), p. 37.

²⁴⁷ NUDLER, O. (2004), p. 242.

que aquest funciona amb uns mecanismes que han deixat de ser el reflex de la seva condició. Un món on imperen les jerarquies i les formes de control, l'ombra d'un poder i una ideologia que no forma part de la nova configuració de l'home actual. Els sistemes de poder servien per al subjecte cartesià, per a la seva fortalesa i la seva integritat, però ja no per un subjecte que ha perdut la seva substància, entesa com allò que mai canvia, per un subjecte líquid que només es pot explicar a través de eternitat del canvi. Certament, el món que envolta a Joseph K. s'utilitza per espitllar el seu estat psicològic, l'obscuritat, l'opressió i les formes estranyes que ocupen la seva condició mental²⁴⁸.

2. ELS RESTES DELS ESCLAUS.

2.1. DEL SUBJECTE BURGÉS AL SUBJECTE SIMULAT.

El canvi sociopolític que es tenir lloc a principi del segle XX s'ha d'entendre a partir de la dissolució d'un ordre determinat en virtut de l'emergència d'un altre que el succeí. Aquest primer, s'anomenarà²⁴⁹ l'ordre de la dominació, basat en la dialèctica de l'amo i l'esclau, mentre que l'actual prendrà com a nom ordre d'hegemonia, que arrela en la desaparició dels predicats de la dominació²⁵⁰ i en la presa de poder de la simulació²⁵¹.

²⁴⁸ HERNÁNDEZ, I. (1989), p. 38. El millor exemple per tal de percebre aquest estat de descomposició mental del protagonista d'*El procés* és el fragment en què aquest es troba davant el tribunal. Veure el capítol "Primera investigación" en KAFKA, F (1999), pp. 491-506.

²⁴⁹ Pel que fa als termes i caracteritzacions que es donen als dos ordres diferents s'han seguit les tesis de Jean Baudrillard sobre el poder i el simulacre.

²⁵⁰ BAUDRILLARD, J. (2006), p. 12.

²⁵¹ En BAUDRILLARD, J. (1978), pp. 40-41, es llegeix: "La simulació es caracteritza per la precessió del model, de tots els models, sobre el més mínim dels fets – la presència del model és anterior i la seva circulació orbital, com la de la bomba, constitueix el vertader camp magnètic del succés. Els fets no tenen ja la seva pròpia trajectòria, sinó que neixen en la intersecció dels models i un sol fet pot ser engendrat per tots els models a la vegada. Aquesta anticipació, aquesta precessió, aquest curtcircuit, aquesta confusió dels fets amb el model (ja sense desviació de sentit, sense polaritat dialèctica, sense electricitat negativa, implosió dels pols oposats), és la que dona lloc a totes les interpretacions possibles, fins i tot les més

2.1.1. LA Lògica de la dominació.

El terme ‘domini’ s’ha usat habitualment²⁵², a pesar que hom inscriure’n d’altres, en dues significacions diferents, a saber, el domini de l’home (espècie) sobre la natura i el domini de l’home (individu) sobre l’home. A pesar que entre ambdues s’hi podrien traçar tot un seguit de connexions, i veure com a partir d’una hom pot posicionar-se en l’altre, ja que aquest no n’és el propòsit, només se n’explicarà la segona, a saber, l’home sobre l’home, que és la que ajudarà a concebre el que a hores d’ara es té pretensió.

El període de dominació, com s’ha apuntat, troba el seu fonament en la dialèctica de l’amo i l’esclau o, en altres termes, en el concepte de propietat. En la societat burgesa s’enfronten dos tipus d’homes que representen dues classes oposades: els propietaris i els obrers²⁵³. Els primers són definits en tant que propietaris dels mitjans de producció socials i explotadors de feina assalariada, el que es coneix com a burgesia o classe dels capitalistes moderns; mentre que els segons són, també anomenats proletari, la classe dels treballadors assalariats moderns, que privats de mitjans de producció propis tenen l’obligació de vendre la seva força de treball per tal de poder subsistir. L’obrer desposseït de tota propietat i obligat a treballar per a altri és el subjecte del treball alienat. Això és, el treballador es fa de cada vegada més dependent del treball, que alhora es presenta com a determinat, unilateral i maquinal, restant assenyalat tan sols a través de dues consideracions: primer, l’executor d’una activitat abstracte i, després, un ventre que s’alimenta²⁵⁴. Allò que produeix el proletari, el producte del treball, és l’objectivació i materialització del mateix treball. L’activitat i el temps que dedica l’obrer en l’elaboració del producte és una activitat i un temps que

contradictòries, vertaderes totes, en el sentit de que la seva veritat consisteix en intercanviar-se, a imatge i semblança dels models de què procedeixen, en un cicle generalitzat.”

²⁵² FERRATER MORA, J (1994), t. I, p. 932.

²⁵³ En MARX, K/ENGELS, F. (1848), pp. 9-10, hi ha escrit: “Fins avui, la història de qualsevol societat ha estat la història de la lluita de classes. Homes lliures i esclaus, patricis i plebeus, nobles i serfs, mestres de gremis i fadrins, en una paraula, opressors i oprimits, en perpètua oposició, han portat a cap una lluita ininterrompuda, ara secreta, adés oberta i que havia acabat sempre sia per una transformació revolucionària de tota societat o per la ruïna comuna de les classes en lluita”.

²⁵⁴ MARX, K. (1844), p. 55.

no li pertanyen, és quelcom que no li es propi sinó que està en les mans d'un altre home, fent que aquest treball "li sigui indiferent"²⁵⁵.

El treball, per la seva part, deixa de ser la satisfacció d'una necessitat per a transformar-se en un mitjà per a satisfer les necessitats fora del treball. Així, Marx pot dir que l'obrer ha de lluitar, no només per la seva subsistència física, sinó també per aconseguir treball, o dit d'una altra forma, per les possibilitats i els mitjans per poder realitzar la seva activitat²⁵⁶. Aquesta possibilitat de satisfer les necessitat a través del treball ve a través del salari. Amb tal terme no s'indica més que aquella part del capital que es deixa arribar a l'obrer, "una concessió del producte del treball dels treballadors al treball"²⁵⁷. Amb aquesta concessió, el proletari resta fermat incondicionalment al propietari. La possibilitat de satisfacció de l'obrer depèn d'allò que el seu propietari li subministra com a recompensa a la seva activitat, sabent que el producte del seu treball és un instrument per a l'explotació.

Ideològicament, les idees de la classe dominat, del burgès, es converteixen en les idees dominats de l'època²⁵⁸. En el moment en què la classe dominadora posseeix del mitjans de producció material, també es converteix en posseïdor del mitjans de producció espiritual. Això fa que, alhora, l'obrer resti sota la falda del dominador no tan sols materialment, sinó també en la seva vessant espiritual, car es sotmeten les idees d'aquells que no tenen els mitjans suficients per a desenvolupar una espiritualitat pròpia.

2.1.2. LA Lògica de l'hegemonia.

Amb la caiguda del subjecte burgès i, per tant, de tot allò que aquest sostenia es passa d'un sistema de dominació a un sistema d'hegemonia. És a dir, quan l'esclau s'allibera de l'encadenament que li procura el senyor, es produeix el que s'anomena una alliberació total, o sigui, la disposició lliure d'un mateix, però que alhora l'empeny a sotmetre'ns a un ordre mundial hegemònic, a una nova forma de servilisme. Baudrillard explica:

²⁵⁵ MARX, K. (1845), p. 52.

²⁵⁶ MARX, K. (1844), pp. 53-54.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 59.

²⁵⁸ MARX, K. (1845), p. 43.

Precisament, l'hegemonia enfonsa les seves arrels en aquesta nova situació en la que tots els predicats de la dominació han desaparegut, en la interiorització de l'amo per part de l'esclau emancipat i, per consegüent, en una paradoxa: l'alliberació total, la resolució dels conflictes i la lliure disposició d'un mateix ens ha portat a sotmetre'ns a l'ordre mundial hegemònic²⁵⁹.

Com s'ha entendre aquest fet? Hom es troba davant un poder mundial que s'ha fet propietari tan de la riquesa econòmica com de la realitat: és a dir, s'ha dut a terme una confiscació generalitzada, tan dels desitjos, com dels sentiments, voluntats o sobiranes, a través d'una gegantesca simulació en la qual un es limita a interpretar el paper d'actor secundari. L'hegemonia comença quan la realitat es veu subordinada a l'ordre econòmic, on res pot ser pensat fora d'aquests termes, així com pel sotmetiment de les diferents mentalitats a una sola dimensió conceptual, a un sol model, on qualsevol altre perspectiva ha de ser necessàriament rebutjada²⁶⁰.

Aquesta subordinació és el resultat del fracàs del sistema d'expansió²⁶¹. Les civilitzacions modernes van viure en una base d'expansió i explosió a tots els nivells, però degut al moviment de la seva pròpia lògica, arriba un moment que aquest procés expansiu resulta incontrolable, degut al desbordament i a l'acceleració, on s'aconsegueixen uns límits que saturen el camp mateix de l'expansió, essent així arrastrades per un sistema d'implosió, és a dir, una configuració centrípeta. Aquí és on es troba la fractura actual, en la saturació. Les necessitats i els desitjos actuals ja no estan a l'altura de les possibilitats que s'ofereixen en els diferents àmbits, és a dir, la satisfacció immediata supera qualsevol capacitat humana de gaudi, amb la qual cosa es veuen absorbides qualsevol voluntat de superació, somni o revolta, en precessió dels models²⁶².

Per tant, podem dir que el pas de la lògica de la dominació a la lògica de l'hegemonia està marcat per la desregularització de tres trets característics²⁶³: respecte al capital, respecte al poder i respecte a la realitat. Pel que fa referència al primer, el capitalisme es veia com una multiplicació dels intercanvis sota el signe del valor. El mercat es regeix per la llei del valor i de l'equivalència; gràcies als fluxos financers i

²⁵⁹ BAUDRILLARD, J. (2006), p. 12.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁶¹ BAUDRILLARD, J. (1978), p. 166.

²⁶² BAUDRILLARD, J. (2006), p. 14.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 20ss.

l'especulació internacional, les lleis del mercat restes desbordades, o sigui, mitjançant el fet de portar l'intercanvi al límit fa que el valor quedi sacrificat. En quan al poder, la noció d'una política vinculada a una història i una forma de representació han perdut la seva raó de ser. Davant un sacrifici de la representació, hom es troba en front una il·lusió democràtica més per la simulació de les formes democràtiques que per la violació dels drets. Així, el poder ja no representa a ningú més que a si mateix. Finalment, el sistema complet, mitjançant la informació, els mitjans de comunicació i la realitat virtual, anihila la realitat. Podem veure, doncs, que l'estratègia de l'hegemonia es fonamenta en la renúncia a tot el sistema de valors i principis, o dit d'una altra manera, en la total dissolució de tot referent, de descrèdit i de desinversió del real. Al parlar de realitat fem referència a tot el sistema de valors connectats amb un origen, un fi, un passat i un futur, una continuïtat i una racionalitat²⁶⁴, per tant, en el moment en què tot això desapareix tota aquesta constel·lació es veu desplaçada. Aquest desplaçament fa que hom s'endinsi dintre d'un món virtual, mancat de qualsevol tipus de referència.

Si la política es volatitzada, si deixa de ser un instrument de representació, si es converteix en un joc d'ídols i de màrketig²⁶⁵, les ideologies es transformen en una malversació simbòlica de la realitat, en la simulació corresponent a un curtcircuit de la realitat i a la seva reproducció a través de signes²⁶⁶. Tot plegat fa que allò social, que no era més que un producte de la política perdi la seva raó de ser i, la societat deixi pas a la massa²⁶⁷.

Resulta important aclarir aquest terme. Què significa massa? La massa és la reunió en el buit de partícules individuals²⁶⁸. Es presenta com un ésser sense atributs, sense realitat sociològica. Una mena que immens oceà tou format per individus lliurats de les seves obligacions simbòliques i destinats a ser la terminal dels diferents models. Així, ja no es parla de cap tipus de població real, de cap cos, de cap agregat social específics, sinó de quelcom neutre que absorbeix tota l'electricitat i la neutralitza sense retorn. La massa ja no irradia res sinó que només absorbeix tota l'energia que se li aboca sobre. Es presenta així com el residu del que era anteriorment social, una mena de

²⁶⁴ BAUDRILLARD, J. (2001), pp. 54-55.

²⁶⁵ BAUDRILLARD, J. (2006), pp. 26-27.

²⁶⁶ BAUDRILLARD, J. (1978), p. 57.

²⁶⁷ Tal vegada aquesta sigui "la ruïna comuna de les classes en lluita" de què parlava Marx.

²⁶⁸ BAUDRILLARD, J. (1978), pp. 111ss.

forat negre, que només té una existència estadística. Això fa que la massa deixa de tenir qualsevol tipus de possibilitat de representació²⁶⁹, és a dir, no respon ja a una dimensió representativa, com si podia ser abans una classe social, sinó a una esfera de simulació que no apunta a un referent sinó a un model.

2.2. DAVANT EL PROCÉS.

Un cop s'ha vist el canvi en la lògica del pensament sobre la constitució de la societat i les formes de desenvolupament dintre d'aquesta, s'explicarà ara com es descabdellen els moviments de vaivé a què estan empresonats no només Joseph K., el personatge principal, sinó qualsevol individu que es troba injectat dins la dissolució del real.

Com bé diu Baudrillard, el món occidental ha entrat en l'estadi virtual de la ultrarrealitat, en la medul·la de l'hegemonia, i, un cop dins ella, tothom hi participa²⁷⁰. El problema sorgeix quan hom és inconscient d'aquest nou rostre de la realitat. Es percep, en el món kafkià, com encara la majoria dels personatges volen entendre la composició del real a partir de les categories de la lògica de la dominació, a saber, la divisió social en classes, la rebel·lió dels treballadors, les formes tradicionals de conflicte i de revolució, àdhuc i en definitiva, la forma de narrar la història²⁷¹. Joseph K. és el resultat d'aquesta dislocació del pensament, del confrontament amb una nova realitat que li resulta incompresa, perquè no té els instruments per tal d'enfrontar-s'hi²⁷². L'hàlit dramàtic d'*El procés* prové de l'abisme que s'obre com a conseqüència d'aquesta impossibilitat de comprensió, que, alhora, és la causa de la profunditat erràtica a la qual es veuen llançats els habitants de les lletres kafkianes²⁷³.

²⁶⁹ Ibíd., p. 128.

²⁷⁰ BAUDRILLARD, J. (2006), p. 26.

²⁷¹ Aquesta percepció, emperò, no és tan sols pròpia de la narrativa de l'escriptor de Praga, sinó de nostra mateixa vida quotidiana.

²⁷² Com diu Oscar Nudler (2004, p. 238), l'estat tràgic en que es troba Joseph K. remet a una xoc entre el poder i l'individu contextualitzada en la generalització d'una crisi, en la globalitat d'una determinada forma de l'ordre.

²⁷³ A pesar que no es profunditzi en aquest tema, ja que la tasca és una altra, sí es pot indicar que, habitualment, s'ha llegit *El procés* com a l'exhibició del model clàssic de l'estat de terror. En ell, es prefigura el sadisme furtiu i la histèria que els totalitarismes esmunyiran en la vida privada i sexual.

2.2.1. LA IMPLOSIÓ DELS SENTITS.

La ciutat és l'espai on es transcorre la nit de Joseph K. L'espai urbà és el símbol de la concentració de les realitats sobre elles mateixes, de la desaparició del sentit en el ventre de l'esfera cosmopolita. L'urbs s'eleva com a centre de devastació i destrucció, el lloc de la incomunicació dirigit vers un ferotge individualisme. El subjecte, malgrat es trobi en comunitat, enmig d'una massa diluïda que l'envolta i el penetra, es veu sotmès al màxim nivell d'individuació que, tard o d'hora, l'empeny a un irracionalisme expressiu. Lipovetski escriu:

La cultura postmoderna és un vector d'ampliació de l'individualisme; en diversificar les possibilitats d'elecció, en anular els punts de referència, en destruir els sentits únics i els valors superiors de la modernitat, posa en marxa una cultura personalitzada o feta a mida, que permet a l'àtom social emancipar-se de la balisa disciplinari-revolucionari²⁷⁴.

És a dir, la negació del món material, entès en aquest sentit com a falta de relació real, però sí com a relació simulada, entre individus, fa que aquests puguin donar un nou caràcter a la seva forma d'estar en el món. La destrucció de les referències, de qualsevol punt de contacte amb la materialització de l'ésser, comporta que cada individu, en tant que singularitat, vegi la seva existència traduïda a un esdevenir imaginatiu, conduït per una "primacia de la imaginació"²⁷⁵.

Kafka es transforma en el profeta contemporani (en aquest sentit Reyes Mate pot encunyar-li l'adjectiu benjaminià d'"avisador del foc", expressió que designa a aquells que avisen de catàstrofes imminents per a impedir que es compleixin) d'aquell desastre de l'humanisme que Kierkegaard i, sobretot, Nietzsche havien contemplat com una incerta taca negra en l'horitzó (STEINER, G. (1976), p. 142). S'afirma que aquesta novel·la, malgrat que ja es pugui veure en altres texts, percep l'adveniment del que més tard seria el nacional-socialisme, l'arribada de Hitler al poder d'Alemanya i el naixement del Tercer Reich. Com bé diu Wahnón, "resulta molt difícil concebre un món en el qual fos possible arrestar i executar a persones innocents, sense cap tipus de justificació. Però en això consisteix, precisament, el món de ficció imaginat per Kafka, qui prefigura així en *El procés* el terror viscut en l'Europa dominada pel totalitarisme" (WAHNÓN, S. (2001), p. 274).

²⁷⁴ LIPOVETSKY, G. (1983), p. 11.

²⁷⁵ Aquest terme, que ens resulta summament útil per a filar l'estat de Joseph K., ve de la mà de Jenaro Talens. Aquest l'utilitza en el "Prologo a la 2ª edicions" de l'obra *Tres poetas expresionistas alemanes*. Stadler, Heym, Trakl. Madrid. Ediciones Hiperión, 1998.

Quan el món es presenta com un tot sense intenció ni sentit²⁷⁶, com un conglomerat de fet autònoms i, alhora, independents de qualsevol subjectivitat però que amb la seva reptació pendular arrastra tot subjecte²⁷⁷, provoca, per una part, que la fecunditat de qualsevol valor o metafísica bategui com una noció mancada de sentit²⁷⁸; i, per altra, que l'individu es sostingui en ell mateix, ja que no li resta res més. Si parem esment a allò que succeeix en la novel·la, el protagonista manté fins al final la dignitat davant dels acusadors, davants als qui s'inclina, i respecte als quals es situa ja no com a igual, sinó com aquell que es veu i s'entén a molta distància d'ells²⁷⁹. És però aquesta distància el que possibilita l'acte creatiu.

Reyes Mate explica que, davant l'home modern, el món ja no desprèn cap aura, cap petjada de vida anterior. El home ja no tenen una tradició que els reuneixi i són incapaços de fundar-ne una altra. La pèrdua d'experiència condueix a l'estranyament mutu dels éssers humans. El personatge kafkià no està lligat als altres homes per cap experiència, només pot sentir cap a ells por i indiferència. Els actors són incapaços de trobar-se. Cada home és deixat per la resta en una soledat cada vegada més profunda²⁸⁰. Aquest pensament, que per al crític resulta catastròfic i destructiu, en el sentit de destrucció d'allò humà, no és tal.

Aquesta pèrdua d'experiència respecte a la vida anterior, és el que possibilita la creació d'una nova civilització. Lipovetski, en el fragment citat, parla de la possibilitat d'emancipar-se de qualsevol indicador disciplinari i, com a tal, revolucionari. Quan qualsevol sistema de referències es abolit, quan es destrueixen els sentits, quan el poder es troba desvinculat del real i perd el seu valor de ser, és en aquest moment en què hom pot començar transformar-se en creador. Si totes les formes de relació, d'experiència, de racionalitat perden el motiu de la seva raó de ser, és quan l'individu pot alçar-se com a individu autònom, i així convertir-se en creador, lluny dels manaments del geni. El geni,

²⁷⁶ Cal recordar aquí el que escriu Schopenhauer sobre la voluntat. Per aquest autor el terme "voluntat" és una mena de moviment primari i aspiració vital, el que succeeix en nosaltres i amb nosaltres. Una obscuritat absoluta i original, que es presenta com a l'essència interior i primigènia del món, una voluntat absent de coneixement. Així, per a l'home, el fonament del món és un abisme i la voluntat experimentada en el propi cos és un impuls que ens colpeja sense descans, cec, absent de sentit i finalitat, que no es pot sadollar per cap mitjà.

²⁷⁷ Això es pot entendre com el fet de ser donat i no ser explicat.

²⁷⁸ CAMUS, A. (1939), p. 342.

²⁷⁹ WAHNÓN, S. (2001), p. 274.

²⁸⁰ MATE, R./MAYORGA, J. (2000), p. 60.

com hem vist, és aquell que imposa la norma. Aquest fet ha deixat de tenir qualsevol sentit i necessitat. Amb la destrucció de les interpretacions i les referències, cada particular s'imposa la seva norma a partir d'ell mateix. No té cap significat el fet d'oferir models de conducta als altres. Cada individu té la possibilitat de crear-se i, amb ell, instaurar un el seu propi codi i la seva pròpia raó de ser en el món. Kafka escriu:

Un primer signe de que comença el coneixement és el desig de morir. Aquesta vida pareix insuportable, i l'altre inassolible²⁸¹.

El desig de mort és el desig de viure. En el moment en que moren les referències, els sentits, la moral imperant, neix amb ell la voluntat de ser, la voluntat de viure, la possibilitat d'aconseguir un nou nivell de vida, una vida enfora de la supervivència i, amb ella, la necessitat de construir nous habitats de desenvolupament.

2.2.2. EL NOU JOB.

Resulta possible fer una comparació entre Job i Joseph K.? Ambdues histories narren l'acció del poder, Déu en el cas de Job²⁸² i l'Estat en el cas de K., sobre individus als qual no se'ls pot incriminar cap acusació degut a les actuacions que han efectuat. Com diu Kant, a Job li foren presentades totes les condicions favorables per fer-li perfecte el gaudi de la vida²⁸³. Es tractava d'un "home íntegre i recte, temorós de Déu i apart del mal"²⁸⁴. Joseph K., que com sabem era "l'apoderat general d'un banc important"²⁸⁵, afirma quan reflexiona sobre la causa de la seva acusació que ell no pot trobar la menor falta de la qual pugui ser acusat²⁸⁶.

²⁸¹ KAFKA, F. (2003), p. 664.

²⁸² Per als jueus és el poder, i no tant el bé o la justícia, el que fa que Déu sigui Déu. Com diu Simone Weil: "Els hebreus anteriors a Moisès només van conèixer a Déu en tant que "Totpoderós". Dit d'altra forma, no coneixien de Déu sinó l'atribut del poder i no el bé que Déu mateix és. [...] En les parts de la Bíblia anteriors a l'exili, Déu està contínuament velat per l'atribut del poder." (Citat en FERNÁNDEZ LIRIA, P. (2005), p. 178.

²⁸³ KANT, I. (1992), p. 21.

²⁸⁴ Job, 1, 1-2.

²⁸⁵ KAFKA, F. (1999), p. 499.

²⁸⁶ Ibid., p. 472.

La pretensió tan de Job, com la de K., és que el terme “justícia” segueixi tenint el mateix sentit intel·ligible que fins en aquell moment havia tingut: un intent de seguir creient amb la justícia, per restablir davant els seus ulls l’ordre moral que ambdós veuen romput²⁸⁷. K. diu a aquells que l’han detingut:

[...] La qüestió principal és: qui m’acusa? Quin òrgan instrueix el procediment? Són vostès funcionaris? [...] Demano que se m’aclareixin aquestes qüestions i estic segur de que, després d’aquesta aclariment, podrem acomiadar-nos en els termes més cordials²⁸⁸.

Què és això més que confiança amb la justícia i amb el poder mateix? Igualment passa a Job quan afirma que “en el cel està el meu testimoni, i allà dalt el meu fiador”²⁸⁹. Els laments de Job i totes les anades i vingudes de K., els seus mal de caps i les seves queixes, vénen perquè tan l’un com l’altre volen seguir respectant la justícia, volen salvar la realitat que coneixen i de la qual no poden dubtar²⁹⁰.

En el cas de Job, Déu²⁹¹ no es preocupa de la justícia o la injustícia de la seva acció, mostra el seu poder però passa de llarg la qüestió del dret. Així, l’arbitrarietat amb què el poder absolut del diví decideix castigar-lo forja un món no tan sols terrorífic sinó també absurd²⁹². Aquest absurd és la manca de sentit degut a la confusió de les categories i els referents: Job veu que mentre els malvats prosperen, plens de béns i plaers, ell, que sempre fou fidel a Déu i que s’apartà del mal, es podreix abandonat en el fons, sol, oblidat per tots i convertit en objecte de burla²⁹³.

Per a Job, l’ordre del món està pertorbat²⁹⁴: Déu s’ha retirat en un abisme insondable que fa que hom pensi que ha deixat d’existir. Tots aquells mals que Job

²⁸⁷ FERNÁNDEZ LIRIA, P. (?), p. 175.

²⁸⁸ KAFKA, F. (1999), p. 472.

²⁸⁹ Job, 16, 19-20.

²⁹⁰ FERNÁNDEZ LIRIA, P. (?), p. 177.

²⁹¹ Com diu Rüdiger Safranski (1997, p. 250), “el Déu que actua en aquesta història [la de Job] no és el motor immòbil d’Aristòtil, no és el Déu d’una puresa allunyada de la vida, sinó un Déu que uneix en ell totes les forces operants de la vida, les obscures i les clares, les bones i les males. Com a Déu únic i exclusiu, abasta la vida sencera. Amb aquest Déu, la vida es santifica en la seva ambivalència i caràcter abismal, en els seus aspectes angoixants i gratificants, en els seus lucre i fracassos”.

²⁹² WAHNÓN, S. (2001) p. 270.

²⁹³ Job, 21, 7-34.

²⁹⁴ SAFRANSKI, R. (1997), p. 252.

pateix es converteixen per a ell en el mal, experimentat en qualitat de destí injust. La confusió entre aquesta imatge inexplicable del mal i la figura del Déu abismal fan que hom hagi de renunciar a l'exigència d'una explicació del món a la mesura de l'existència²⁹⁵, alhora que configura un món terrorífic i violent que, en cap moment, està ordenat de cara a l'home²⁹⁶.

La resposta dels guàrdies a les preguntes de K. fou la següent:

Està vostè en un greu error. Aquests senyor i jo som totalment secundaris en aquest assumpte seu, de fet no sabem quasi res d'ell. Podríem portar uniformes més reglamentaris i no per això el seu cas empitjoraria. No puc dir-li res en absolut de què se l'acusa o, millor dit, no sé si se l'acusa. Està vostè detingut, és veritat, però no sé res més. Tal vegada els guardians li han contat alguna cosa, però en aquest cas es tracta només de contes. Ara bé, a pesar de no poder respondre a les seves preguntes, aconsellar-lo al manco puc: que no pensi tan en nosaltres i en el que passarà, i pensi més en vostè. I no faci tan d'enrenou amb el seu sentiment d'innocència: això espenya la impressió, no precisament dolenta, que dona vostè en altres aspectes. I, en general, hauria de ser més moderat en la seva forma de parlar: quasi tot el que ha dit abans es podria haver deduït del seu comportament, malgrat només hagués dit unes paraules, i a més no resulta excessivament favorable per a vostè²⁹⁷.

En aquest fragment podem percebre l'abismalitat en què es veu abocat el poder. En un mateix temps, aquest fet abismal absorbeix i destrueix els designis de qualsevol forma d'existència, a saber, la imatge del món, la forma de la vida i el sentit²⁹⁸. En aquest moment, qualsevol atribució de sentit és converteix en problemàtica o impossible: Joseph K. percep la pèrdua d'un món racionalment ordenat. L'estranyesa que en resulta ja no només caracteritza a l'individu, sinó a tota la realitat, fent caure qualsevol tipus d'intel·ligibilitat del món. Gràcies a la pèrdua de la imatge de la realitat i

²⁹⁵ FERNÁNDEZ LIRIA, P. (2005), p. 183.

²⁹⁶ SAFRANSKI, R. (1997), p. 253.

²⁹⁷ KAFKA, F. (1999), p. 472. (banalitat del mal)

²⁹⁸ Amb la 'imatge del món' és fa referència a un conjunt de supòsits i creences compartits en un espai i temps social donat, la 'forma de vida' es defineix com a un entramat de pràctiques, lingüístiques o no lingüístiques, que els membres d'una comunitat porten a terme en un marc compartit, i finalment, el 'sentit' s'alça com l'articulació entre la imatge del món i la forma de vida.

a la desorganització de les formes de vida, es produeix una dissolució del subjecte i, amb això, K. perd qualsevol capacitat de ser agent²⁹⁹.

Però, són Job i Joseph K. innocents? Si la innocència de Joseph K., igual que la de Job, ha de donar-se com a vàlida és perquè en ambdós casos el que està en qüestió no és un ideal de perfecció moral universal i etern, sinó una qüestió de lleis³⁰⁰. Job proclama la seva innocència no des de la sobirania d'aquell que es creu perfecte, sinó des de la perspectiva d'aquell que coneix la Llei i sap que l'ha complida. El protagonista d'*El procés* es reclama com a innocent no des de la perspectiva d'un ideal d'humanitat, sinó des del punt de vista de l'Estat de Dret que coneix i del que no s'ha allunyat³⁰¹.

Job no pot deixar-se de veure's com a innocent, alhora que no pot deixar de percebre l'ordre moral del món com a quelcom que ha estat trastocat. Acertadament, Kant afirma que Job fonamenta la fe sobre la seva consciència moral³⁰². Aquest no pot creure més que en allò que la seva consciència li permet tenir creença, és a dir, mostra una total incapacitat per a figurar en contra dels seu pensament, així com una incapacitat de fingir una convicció que no té³⁰³.

Amb això, Job aconsegueix una dimensió de la fe que abans no tenia, una dimensió de la fe basada en la confiança cega³⁰⁴. Amb aquest nova actitud, independitza la creença en Déu de la possibilitat de explicació o justificació del sofriment. Job sent la seva pertinença a la divinitat encara que hagi desesperat d'ell. El nexa d'unió entre ambdós és la passió, la desesperació sense dubte, sabent que aquesta devoció apassionada no troba el seu fonament en l'ànima de la retribució. A pesar que al final

²⁹⁹ NUDLER, O. (2004), p. 245.

³⁰⁰ És necessari fer un apunt: Tan Job com K. són innocents des del punt de vista del dret, de la llei. La seva actuació és impecable. Així i tot, ambdós són culpables de ser humans, són culpables de pecar, de conèixer el bé i el mal i de poder desenvolupar-se lliurement, però ells en són inconscients.

³⁰¹ WAHNÓN, S. (2001) p. 269.

³⁰² KANT, I. (1992), p. 24. Cal recordar que per a aquest autor, la consciència moral és una capacitat que es troba en el nostre interior, una mena de tribunal intern de l'ésser humà.

³⁰³ FERNÁNDEZ LIRIA, P. (2005), p. 185.

³⁰⁴ Com diu Leszek Kolakowski, la confiança que hom manifesta cap a Déu no suposa el significat habitual del terme, a saber, el d'una expectativa basada en el càlcul de probabilitats o en l'experiència corrent, sinó en el sentit d'aquella que sorgeix en els contactes personals, és a dir, "una confiança no calculada, una acceptació anticipada de l'altra persona, malgrat no hàgim tingut mai l'oportunitat de verificar la seva integritat o fins i tot malgrat tinguem raons per a dubtar d'ella" (Citat en FERNÁNDEZ LIRIA, P. (2005), p. 186).

aquesta es farà present, el protagonista no en té consciència mentre sofreix . Ahora, el Déu abismal al qual es subjectava en la seva desesperació es transforma en el final en un *deus ex machina* que adreça un altre cop el món que havia estat embogit³⁰⁵.

El cas de Joseph K., en aquest sentit, és força diferent. En ell el poder, al contrari de Job, mai es farà present, la qual cosa el condemnarà a la mort.

La nit anterior al seu trigèsim primer aniversari – eren a prop de les nou, l'hora del silenci en els carrers –, dos homes arribaren al pis de K. Amb levita, pàl·lids i gruixuts, i amb capells de copa en aparença inamovibles. Després d'alguns petits complits davant la porta del pis, per veure quin passava primer, els mateixos complits, ampliats, es van repetir davant la porta de K. Sense que hom li hagués anticipat la visita, K., igualment vestit de negre, estava assegut en una cadira al costat de la porta, posant-se lentament uns guants negres nous molt cenyits, en l'actitud d'aquell que espera convidats. Es posa dret de seguida i mirà aquells senyors amb curiositat. “Llavors, vénen per mi?”, preguntà³⁰⁶.

Qui són aquests dos homes que portaran a K. fins a la mort, que el llançaran a terra, ja sense vida, en les foranes de la ciutat? S'han dit que la narració de Kafka és la pel·lícula dels temors i del terror del protagonista. Dos enterradors endolats que arrastren un cos endolat. El convidat que espera és la seva pròpia mort, els guants que es posa lentament són aquells que amagaran el rostre, les mans i el pànic de l'assassí. Joseph K. mor com un ca, “com si la vergonya l'hagués de sobreviure”³⁰⁷, aquest és el descobriment final del protagonista: l'ésser humà no és més que un cos vulnerable³⁰⁸. La culminació del procés és la reducció per part de l'omnipresència del món de les absències, no només de K., sinó de qualsevol ésser humà a la seva condició d'animal. En el moment quan la manca de sentit es torna el rostre de l'existència, aquesta deixa de tenir raó de ser. El tribunal el condemna a animalitzar la seva vida, a una existència mancada de qualsevol tipus d'atribut humà. A K. només li quedà una única sortida: el suïcidi.

³⁰⁵ SAFRANSKI, R. (1997), p. 257.

³⁰⁶ KAFKA, F. (1999), p. 657.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 662.

³⁰⁸ MATE, R. /MAYORGA, J. (2000), p. 62.

2.2.3. LA INCONSCIÈNCIA DE L'ACUSAT.

Només podem copsar la situació de Joseph K. a partir de la ignorància i incomprensió. Aquest desconeix el pecat original, o sigui, l'obtenció del coneixement i la seva possibilitat d'alliberació a partir d'aquest, així com la fisonomia d'un nou món que esdevé.

K. té una confiança cega amb un poder que ha deixat d'existir, amb una justícia que era pròpia d'una època que ja no té entitat. Això és el que porta al protagonista al suïcidi, no la culpabilitat de conèixer, sinó la seva incapacitat de poder generar un nou univers de desenvolupament. Ell considera que l'ordre està pertorbat, la qual cosa no és veritat: l'ordre en què residia ha deixat d'existir i és per això que mor. Però en la seva mort, per inconsciència, mor també la seva capacitat d'esdevenir.

Al parlar del pecat original hem vist que Kafka afirma la necessitat de viure en el món espiritual i, per tant, de desempallegar-nos de la materialitat que neix d'un estat de la ment puntual, pel simple fet que la ment és canvi. Això és el que K. no va entendre i és per això que és processat i que serà conduït com si fos un titella a la seva destrucció. K., igual que Samsa, és reduït a la condició d'animal, però K. és l'obscuritat de la bestiola de *La transformació*. Samsa es converteix en insecte, perd els seus atributs humans, aquells que no li servien perquè el seu creixement espiritual ja no li permetia posseir-los per tal d'esdevenir en un altre univers de comprensió, per transformar-se en creador de valors, creador de vida. K. es converteix en un ca per incomprensió, perd els seus atributs humans perquè vol mantenir-se en un món material caduc, inexistent. La humanitat de K. és la humanitat d'un món anterior al que ara es troba situat. Quan el món desapareix definitivament, K. desapareix amb ell. Vet aquí la mort de la ignorància.

La pèrdua de sentits i significats és allò que portarà a l'humà a transformar-se en humà, a transformar-se en un esperit-flux. El desenvolupament del món en consonància amb els moviments de la ment. Un nou estadi on situar l'ésser humà: la producció estètica de l'existència, la creació de nous valors i significats, per a destruir-los i generar-ne de nou segons els manaments del psiquisme. Vet aquí la tragèdia de Joseph K.

CAPÍTOL 5.

EL GUARDIÀ I EL CALEIDOSCOPI: SOBRE LA IMPOSSIBILITAT DE LA LLEI.

Considero que resulta interessant aturar-nos a pensar la proposta d'Albert Camus sobre *El procés* i la seva relació amb la propera novel·la que va regalar-nos l'autor de Praga, *El castell*. L'existencialista francès escriu:

[...] *El procés* i *El castell* no caminen en el mateix sentit. Es complementen. L'insensible progrés que es pot advertir d'un a l'altre simbolitza la conquesta desmesurada en l'ordre de l'evasió. *El procés* planteja un problema que resol *El castell* en certa mesura. El primer descriu, d'acord amb un mètode quasi científic i sense conclusió. El segon, en certa mesura, explica. *El procés* diagnostica i *El castell* imagina un tractament. Però el remei que es proposa en ell no cura. L'únic que fa és que la malaltia entri en la vida normal. Ajuda a acceptar-la. L'agrimensor K. no pot imaginar altra preocupació que la que el rosega [...] Aquest remei subtil que ens ha fet amar el que ens aixafa i que fa que neixi l'esperança en un món sense sortida, aquest "salt" brusc mitjançant el qual tot canvia, és el secret de la revolució existencial i d'*El castell* mateix³⁰⁹.

Els intents de salvació amb què encara es refugiava Joseph K., és a dir, la confiança amb la llei i, àdhuc, la benevolència dels sistema en el qual es troba inserit i que ha de jutjar el seu esdevenir, el seu passat i el seu futur, dibuixa, ara en *El castell*, l'altra cara de la moneda. Entre aquestes dues obres hi ha una dislocació, el sorgiment d'un abisme.

Els plantejaments que havien pres forma en *El procés* adquireixen la seva coloració en aquesta altra obra. La segmentació ve en mans de la distinta caracterització entre els dos personatges, Joseph K. i K. El primer, com hem mostrat en el passat capítol, confia en un poder que ha deixat d'existir, bé li diguem llei o Déu, i el seu suïcidi es fa patent com a incapacitat de comprensió i de falta de capacitats per a desenvolupar-se en un nou univers. K., per la seva part, al llarg de la novel·la, que de fet *El castell* no n'és res més que el relat, pren consciència d'aquesta nova condició, sap

³⁰⁹ CAMUS, A. (1939), p. 338.

que la llei ha deixat de ser quelcom on poder trobar-hi aixopluc, on poder salvaguardar-se.

1. L'HOME I LA LLEI.

Harold Bloom escriu:

El més prudent és dir que no hi ha insinuacions, per no parlar de representacions, de la divinitat en els relats i novel·les de Kafka. Hi ha molts dimonis amb màscares d'àngels o déus, i hi ha animals enigmàtics (i éssers semblants a animals), però Déu està sempre a una altra part, enfonsat en un profund abisme, o dormint, o tal vegada mort. Kafka, creador de fantasies de geni quasi incomparables, no és de cap manera un escriptor religiós. Ni tan sols és el gnòstic o cabalista jueu que Scholem o Benjamin conjecturaren, perquè no té esperança, ni per a ell mateix ni per a nosaltres³¹⁰.

Cal considerar encertada la reflexió que fa Bloom en relació a la recerca de referències a la divinitat en l'obra de Kafka. En ella Déu ja no hi té lloc, l'humà és un ésser que ha restat orfe, que es troba sol al món: si bé és cert que, temps enrere, podia trobar aixopluc en un ens més enllà de la seva condició mortal que li atorgués una sentit a la seva existència i una garantia per a la immortalitat de l'ànima. El que abans era el poder diví, ara s'ha transformat en codis morals humans, en formes d'actuació regides per l'home sobre l'home. L'expulsió d'Adam i Eva del Paradís, a més de significar la conquesta del coneixement, l'adveniment de la mort, etc., va ser també la independència de l'home respecte de Déu, la possibilitat que aquest, un cop després del seu lloc sota les falces de la divinitat, pogués caminar guarint-se a ell mateix. Durant molt de temps, el rostre d'un ésser supraterranal encara formava part dels afers purament terrenals de l'home. Després de la sentència de Nietzsche sobre la mort de Déu, específicament en el fragment 125 de *La gaia ciència*, que, tanmateix, es pot llegir com un dels postulats que es mantenen al llarg de la seva obra i li donen forma, es va confiar a l'ésser humà l'atribut d'únic creador.

En aquest context, la llei divina va transmutar a llei humanal. Els manaments de Déu van passar a ser manaments dels homes sobre els homes. Kafka, conscient d'aquest

³¹⁰ BLOOM, H. (1994), p. 461.

procés, dibuixà a les seves obres la nova fesomia que la llei havia adquirit. Les normes d'actuació i les prescripcions, que els homes s'havien fet els uns als altres, s'havia alçat en qualitat de Llei, havia obtingut un caràcter elitista, mantenint així el sabor que havia tingut quan encara era una part del cofre celestial. En tant que hereu de la tradició jueva, i coneixedor d'aquesta, la concepció i les consideracions que fa l'escriptor txec sobre la llei tenen les mateixes característiques que la llei jueva, la llei que vengué en boca de Yahvé.

Els humans han perdut a Déu com a figura i centre, però l'han mantingut en el moment de teixir els preceptes reguladors. Per a Kafka, la llei no és més que un poder coercitiu sense mesura, la funció de la qual és l'aplicació automàtica del càstig³¹¹. Aquesta ja no regula l'existència dels humans, sinó que és utilitzada com a mecanisme de jerarquització de la societat. El lloc que abans ocupava la divinitat no ha quedat buit. En ell s'hi han assegut els mateixos homes que, amb les armes que tal seient els ofereix, han exercit el luxe de la tirania, la desmesura agre de l'opressió jeràrquica.

1.1. EL DÉU JUEU.

Malgrat hom pugui estendre's considerablement sobre la caracterització de la divinitat jueva, tan pel que fa als diferents llibres que constitueixen la Bíblia³¹² com als texts³¹³ i pensadors³¹⁴ posteriors, aquí es farà referència principalment a la Torà, ja que és la lliçó originària a partir de la qual prendran forma totes les consideracions posteriors; i, en menor grau, al Talmud.

Els déus dels pensament arcaic³¹⁵, com per exemple els de Mesopotàmia o Egipte, són conceptualitzacions primitives de forces còsmiques, de les grans forces de la natura, el Sol o la Lluna, el vent, la tempesta... Degut a la desconexió de tals forces

³¹¹ ROBERT, M. (1979), p. 149.

³¹² Recordem que la Bíblia o Tanak (acrònim utilitzat pels jueus) està dividida en tres grups d'escrits, a saber, la *Torà* o Llei, on es troben el Gènesi, l'Èxode, el Levític, els Nombres i el Deuteronomi; els *Nevi'im* o Profetes, que inclou els llibres de Josuè, Jutges, Samuel, Reis, Isaïes, Jeremies, Ezequiel i els dotze; i, finalment, els *Ketubim* o Escrits, que recull llibres poètics, sapiencials i històrics, on trobem el llibre dels Salms, Job, els Proverbis, el Cant dels Càntics, l'Eclesiastès, les Lamentacions, Ester, Daniel i les Cròniques. En cada un d'aquests grups la concepció de la divinitat presenta distintes fesomies.

³¹³ Amb això s'indiquen escrits com ara la *Mishnà*, la *Toseftà*, la *Gemarà* o el *Talmud*.

³¹⁴ Per exemple, Maimònides, Ibn Gabirol o Spinoza.

³¹⁵ MOSTERÍN, J. (2006/2), pp. 86ss

naturals, aquestes foren sotmeses a un procés arbitrari de personificació i antropomorfització, on se'ls va atribuir emocions i intensions, on se'ls va humanitzar. De la mateixa manera, l'home els hi atorgà relacions familiars i polítiques entre ells o amb els humans, seguint els mateixos patrons que aquests professaven en la tribu o el clan.

Els jueus van eliminar a tals divinitats la identificació amb la natura, restant-ne només així llur caràcter psicològic i personal. El déu tribal a Judea, Yahvé, i el déu tribal d'Efraim, Elohim, no eren més que divinitats purament personals. Posteriorment aquest dos déus es fongueren i identificaren gràcies a l'obra dels sacerdots del temple unificat de Jerusalem. Si mirem la versió final de la Bíblia, els diversos noms de la divinitat posseeixen la qualitat de sinònims i s'afegeixen a posteriori uns als altres per a subratllar-lo. Yahvé és un deu personal i antropomòrfic, que parla amb Adam i Eva i que modela l'estàtua del primer home a la seva imatge i semblança, la qual cosa implica que té figura humana. Cal dir, però, que el més característic del déu jueu és el seu caràcter psicològic i polític: Yahvé exigeix als seus súbdits una obediència cega i incondicional, així com es mostra extraordinàriament gelós al no poder suportar que ningú del poble d'Israel rendeixi culte a altres divinitats. Després de la derrota dels jueus davant els asuris i babilònics, en el 589 aC., els sacerdots de l'exili van catapultar al déu tribal cedint-li el paper de déu universal. Aquest nova divinitat gaudia encara de trets antropomòrfics, seguia sent una persona segons la concepció animista, la qual cosa acabaria fent al judaisme ortodoxa incompatible amb qualsevol pensament racional³¹⁶.

La divinitat es descrita en el Talmud³¹⁷ per un seguit de senyes que li són característics. Déu és únic, cosa qui implica el refús frontal del culte a qualsevol altre deu o a les imatges³¹⁸. És omnipresent³¹⁹, omnipotent³²⁰, omniscient³²¹, etern³²², just i

³¹⁶ En el segle XII, Maimònides realitzà un intent per desantropomorfitzar la divinitat sense rompre amb l'ortodòxia. En el segle XVII, el Déu jueva va aconseguir una profunditat filosòfica que fins llavors no tenia, amb la tasca d'Spinoza de culminar la reflexió sobre el monoteisme que havien iniciat els pensadors posteriors.

³¹⁷ VIDAL, C. (2000), pp. 69ss.

³¹⁸ *Èxode* 20, 4-5.

³¹⁹ *Salms* 148, 13; *Jeremies*, 23, 24; *Ba.Ba*, 25a., etc.

³²⁰ *Berajot* 28b.

³²¹ *Avot* 3, 19; *Sanh* 90b.; etc.

³²² *Berajot* 28b.

misericordiós³²³, pare³²⁴, sant i perfecte³²⁵, i, a pesar de tot, indescriptible. A tot això se li afegeix una circumstància d'especial rellevància: Yahvé s'ocupa en sostenir la seva creació i, especialment, la sima de la mateixa que és l'ésser humà. Lluny de ser el déu dels deistes que creà el món i l'abandonà al seu si, el Déu del Talmud intervé en la Història humana i es manté especialment a prop d'aquells que creuen en Ell.

La moral judaica, que es confon amb la llei judaica (*Halajà*) amb el conjunt de totes les normes o els manaments (*mitzvot*), no té ni pretén tenir altre fonament que l'obediència cega a les ordres divines, manifestant que si la tradició ha llegat una norma com a procedent de Déu, no s'ha de reflexionar sobre ella sinó tan sols acceptar-la³²⁶. En aquest sentit, està més a prop de la disciplina militar o de la lleialtat incondicional al cap que de qualsevol intent d'ètica filosòfica o racional, que tracti de justificar les normes mitjançant algun criteri objectiu o comprensible.

1.2. ELS SÚBDITS.

Hi ha dos relats significatius que ajuden a entendre la idea que té Kafka sobre el concepte de llei i la seva relació amb els personatges que divaguen en les seves obres, a saber, *Davant la Llei*, que inicialment fou una de les narracions integrants d'*Un metge rural* i que després passà a formar part de la novel·la *El procés*, i el breu escrit titular *Sobre la qüestió de les lleis*, que va veure la llum de manera pòstuma.

1.2.1. SOBRE LA QÜESTIÓ DE LES LLEIS.

Com s'ha apuntat, la divinitat jueva s'alça com a llei innegable i vertadera, reclamant a cada un dels seus súbdits una obediència cega i incondicional. El fet de setiar la llei que regeix els homes en un univers que es situa fora del desenvolupament

³²³ Avot 4, 29; Berajot 28b.; Yoma 69b.; Pesajim 87b.; etc.

³²⁴ Tant el judaisme com el cristianisme adjectiven la divinitat amb el terme pare. Cal dir, però, que per un i per altre aquest terme té distints sentits. Per als jueus, el pare es considerat com a autoritat, com a Llei, mentre que per als cristians, Déu és el pare en tant que protector.

³²⁵ Yoma 86a; Avot 4, 5; etc.

³²⁶ La llegenda d'Abraham i el sacrifici d'Isaac glorifica al primer per la seva obediència abjecte a l'ordre diví de sacrificar el seu fill innocent. També cal recordar la llegenda de la fundació del sacerdocí levita, que identifica el bé moral amb l'obediència cega als manaments de Yahvé.

humà, que pertany al terreny de la divinitat, enclou necessàriament que aquestes lleis es vegin aristocratitzades³²⁷. L'assaig del txec comença:

Les nostres lleis, per desgràcia, no són conegudes per tots, sinó que constitueixen el secret del petit grup aristocràtic que ens governa³²⁸.

Quan la llei que governa a un col·lectiu es troba en mas d'un grup selecte d'individus, d'una "noblesa", com diu l'autor, és a dir, quan la socialització de les lleis no és efectiva, aquestes es converteixen en instrument de tirania. Els governats estan sotmesos a unes "lleis que hom no coneix³²⁹", ja que aquest coneixement els hi ha estat vetat; mentre que l'elit governant, en el moment que tenen en les seves mans el ceptre que guia la conducta del poble³³⁰ i les claus de la seva interpretació, "es situa al marge de la llei³³¹".

L'únic que pot donar validesa a aquestes lleis, a l'ús que se'n fa d'elles i allò que, alhora, impedeix que els governats les recusin, és la seva antiguitat. Certament Kafka es pregunta:

Qui posaria en dubte la sapiència de les lleis antigues?³³²

³²⁷ Malgrat la llei es dessacralitzi, és a dir, deixi de veure's com quelcom que prové de la divinitat, el fet segueix essent el mateix.

³²⁸ KAFKA, F. (2003), p. 715.

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ Una part dels escrits sagrats, no sols dels judaisme sinó de totes les altres religions, està dedicada als preceptes que han de complir els membres integrants d'aquesta religió. Per exemple, en el judaisme, es llegeixen en l'*Èxode* preceptes com ara "sis dies treballaràs; el setè descansaràs; no llauraràs en ell ni recol·lectaràs" (34, 22-23) o "portaràs a la casa de Yahvé, el teu Déu, les primàcies dels fruits del teu sol" (34, 26-27). Així mateix, en el Talmud, hom pot trobar texts destinats a dirigir l'actuació dels jueus tan en els afers rituals com en altres d'àmbit quotidià, per exemple, el matrimoni, el treball o l'assistència als necessitats. Un exemple n'és: "hom no ha d'orar quan està entristit o inert, ni en mig de bromes o de conversacions superficials, sinó només quan hom s'entrega de manera sincera al compliment d'aquest mandat" (Berajot 31a) o "el pare té les següents obligacions en relació amb el seu fill: circumcidarlo, rescatarlo, cercar-li esposa i ensenyar-li un ofici" (Qiddushim 29a).

³³¹ KAFKA, F. (2003), p. 715.

³³² *Ibíd.*

La desconexença de les lleis que ens regeixen i alhora el fet de tenir-les com a supòsit a pesar del desconexement, com diu “aquestes suposades lleis només poder ser això: suposades³³³”, fa que “les lleis que nosaltres tractem d’endevinar tal vegada ni tan sols existeixin³³⁴”. El poder de la tradició, per tant, es presenta com a fatal pel lliure desenvolupament dels individus. La divisió entre governants i governats, que prové de temps immemorials i que, seguint els manaments heretats, actualment encara es vigent, impedeix l’esdevenir propi d’una comunitat o individu, ja que, en sostenir-los fermats al jou de la llei, eixala qualsevol possibilitat de desplegar-se sense regulacions apriorístiques.

La tradició popular, que als seu entendre aporta un profit exigü i casual i sol provocar, en canvi, un greu perjudici, per quant sumeix al poble en una seguretat falsa, enganyosa i superficial respecte als successos futurs³³⁵.

El fet que la tradició ofereixi la llei a un col·lectiu reduït, juntament amb el silenci que pregon a aquest respecte a l’execució d’aquestes normes, provoca un gir dins la concepció mateixa de la llei. La llei no és pel poble, sinó que ha estat atorgada a l’aristocràcia, la qual cosa implica que allò que es converteix en llei és l’actuació de la mateixa aristocràcia³³⁶. El punt final d’aquesta situació serà la socialització de la llei, és a dir, “que la llei pertanyi al poble i la noblesa desaparegui³³⁷”. Certament, la noblesa conté en ella l’aparició de la jerarquia, però la socialització de les lleis que regeixen al poble, la possibilitat que tots els individus puguin participar en la interpretació i execució de les normes, implica necessàriament la desaparició de les castes, de les jerarquies. Kafka afirma:

³³³ *Ibíd.*

³³⁴ *Ibíd.*, p. 716.

³³⁵ *Ibíd.*

³³⁶ Etimològicament, el mot ‘aristocràcia’ prové del terme grec ‘áristoi’ que significa els millors. Aquests eren els qui havien assolit l’*areté*, és a dir, la virtut, en el sentit de qualitat o capacitat que denota la condició de l’home superior per la naixença i la tradició de la casta. L’*areté* expressa l’aptesa i la preparació física, el coratge i l’esperit heroic que respon a un concepte d’educació general del cos i l’esperit oposat a l’educació professional, a la professionalització, de l’home ordinari, mancat d’*areté*, car la vida d’oci n’és la condició.

³³⁷ KAFKA, F. (2003), p. 716.

La desaparició de la classe dels millors, sabent que la llei es troba en les seves mans i que ells mateixos són la llei, obliga necessàriament a la destrucció de les normes i els continguts morals que aquesta imposa. El desbancament de les jerarquies i, la seva conseqüència, l'horitzontalització de les relacions, contempla el desenvolupament integral de l'individu, fora dels virals dictàmens i imposicions elitistes.

1.2.2. DAVANT LA LLEI.

Aquesta narració apareix en dues obres de Kafka. En *El procés*, es posada en boca del capellà, en el final del capítol titulat *En la catedral*, la qual cosa li ofrena un caràcter de paràbola semblant a la de les antigues escriptures³³⁹. Cal dir que les diferències que presenten ambdues versions no són significatives pel que fa a l'alteració del contingut textual, el que sí cal tenir en compte és la interpretació, amb trets d'exegesi rabínica, que l'acompanya en la novel·la. Aquesta interpretació, en el present apartat, es deixarà de banda, parant-hi esment més endavant.

Hom no s'arrisca en manifestar que aquest relat és el germen del que després serà la novel·la *El castell*. L'argument és el següent: davant la Llei hi ha un guardià. Arriba un home de camp, és a dir, qualcú que està situat fora d'aquesta Llei, i demana permís al guardià per entra-hi. Aquest li respon que és possible que hi aconsegueixi penetrar, però en aquell moment no³⁴⁰. Esperant adquirir el permís d'entrada, l'home roman fins al final dels seus dies davant la porta, parlant amb el guardià de temes superficials i intentant subornar-lo, fracassant cada una de les vegades, amb tot allò amb què s'havia guarit per a realitzar el viatge. Abans de morir, exhaust davant la Llei, pregunta al guardià que com és possible que, si tots els homes hi aspiren, ell hagi estat l'únic que ha sol·licitat permís per entrar, a la qual cosa el guardià respon: "Ningú més podia aconseguir aquí el permís, perquè aquesta entrada només estava destinada a tu. Ara me n'aniré i la tancaré"³⁴¹.

³³⁸ Ibíd., p. 717.

³³⁹ Jordi Llovet, en les notes d'*El procés*, afirma que Kafka era un bon coneixedor de l'Antic Testament.

³⁴⁰ En *Sobre la qüestió de les lleis*, el txec escriu: "[...] ens odiem a nosaltres mateixos per no ser dignes encara de la llei" (KAFKA, F. (2003), p. 716).

³⁴¹ KAFKA, F. (2003), p. 193.

El problema de rerefons d'aquesta narració és el mateix que el que hem vist en l'apartat anterior, és a dir, el problema de la inaccessibilitat del poble, simbolitzat aquí per l'home del camp, a la llei³⁴². En boca d'aquest personatge s'hi troba la següent afirmació: la llei ha de ser accessible sempre i per a tots³⁴³. Sultana Wahnón, en relació al text que ara tractem, afirma:

Allò sobre el que protesta Kafka [...] no és de la inaccessibilitat de la Llei en abstracte – entesa com a il·legibilitat, com a impossibilitat d'accedir al seu sentit, com a problema d'origen de la Llei –, sinó del caràcter inaccessible de les lleis en el lloc i moment concrets en què Kafka vivia, és a dir, en la Praga dels Habsburg³⁴⁴.

La protesta de Kafka no remet a la llei en sentit abstracte ni a la llei en l'època dels Habsburg, sinó a la configuració pròpia de les lleis que es repeteix al llarg de la història. Ja s'ha parlat anteriorment de la intemporalitat de les narracions kafkianes i cal dir que aquesta narració presenta dit component. Els personatges que es presenten són de tipus arquetípic, un guardià i un home de camp, així com la situació, per la seva manca de definició, resta difosa. Quan l'home afirma que la llei ha de ser accessible sempre i per a tots, deixa de posicionar-se en un lloc i moment històric determinat. El que interessa a l'escriptor de Praga no és la situació de la seva ciutat ni de la seva època sinó la consciència universal de l'opressió de l'home davant les lleis. És igual si a aquesta llei l'anomenem Tora, moral no escrita o Dret civil, el que tenen en comú és que determinen de manera direccional el desenvolupament dels individus.

En l'aspiració de l'ésser humà a la Llei, que com diu l'home de camp, és allò que desitgen tots els humans, és on es troba la protesta i el rebuig. Mentre l'home vulgui endinsar-se dins la llei, no tindrà possibilitat d'esdevenir lliure. És aquest el prec per l'abolició de l'aristocràcia en el text anterior, i la presa de consciència final de K., en *El castell*, quan mor sense poder penetrar en ell.

³⁴² WAHNÓN, S. (2001) p. 266.

³⁴³ KAFKA, F. (2003), p. 192 i KAFKA, F. (1999), p. 649.

³⁴⁴ WAHNÓN, S. (2001) p. 266.

1.2.3. EL CASTELL.

L'argument d'*El castell* és similar al de *Davant la Llei*: un agrimensor – que en realitat no és tal – arriba a un poble per realitzar una tasca que li ha estat encomanada pels funcionaris que viuen en el castell, fortalesa que regeix l'activitat d'aquesta població, – tasca que, en veritat, és inexistent. K., l'agrimensor³⁴⁵, intenta en tot moment accedir a l'interior del castell, amb el desig posar-se en contacte amb la gent que habita dins l'estómac de la roca, però en cap moment ho aconsegueix, morint exhaust davant el portal d'entrada. A partir d'aquí, la novel·la és converteix en les anades i vingudes, sense gaire sentit, dels intents relacional entre K., l'agrimensor, amb la gent del poble i amb el castell.

a) K.

Sobre la qüestió del nom que va escollir Kafka pel personatge principal d'*El castell*, K., Robert escriu:

En l'espai propi de la novel·la, la lletra K té doncs i abans que res un valor funcional; no representa ni a l'individu que aspira a superar-se a si mateix en tant que persona separada, com afirmava no fa molt l'exegesi metafísica; ni, segons una altra interpretació que durant molt de temps gaudí del favor de la crítica, "l'alienació" de la persona en una societat moderna anivellada per la tècnica i la burocràcia; ni, finalment, cap de les tendències i idees que, des de l'exterior, semblaven poder dissimular-se en ella. Senyalat en la seva incògnita fins i tot el la desigualtat de condició en què es fonamenta la jerarquia social figurada pels Jutges i els Senyors, K. no és sinó l'índex invisible d'un repartiment dels món en dues esferes oposades: una, nombrosa, variada, els integrants de la qual s'anomenen com a bons austríacs Grubach, Huld, Titorelli,

³⁴⁵ De les moltes interpretacions que s'han fet sobre la professió de K. hom fa referència a la de E. Heller, en la seva obra *Enterbter Geist. Essays über modernen Dichten und Denken* (Frankfurt, 1981). Per una part, veu com darrera de la professió d'agrimensor es mostra l'objectiu del protagonista de posar les seves coses al seu degut lloc fixant llinars, fites i camins de pas en les terres que no disposen d'ells. Aquesta activitat simbolitza, no el desig de posar ordre a la vida dels altres, sinó a la pròpia, malgrat suposi l'actitud arrogant per la seva part de pretendre un objectiu de tal envergadura. És el aquest significat tant de l'adjectiu *vermessen*, és a dir, atrevit, temerós, agosarat; com del substantiu *Vermessenheit*, entès en qualitat d'atreviment, temeritat o gosadia. Ambdós mots estan emparentats morfològicament amb el mot *Landvermesser*, agrimensor, que donaria peu a aquesta interpretació (v. ACOSTA, L. (1998), pp. 76-77).

Bürger o Klammer; l'altra, reduïda a un sol habitant, on, en virtut del qui sap quin decret, la propietat més inviolable – precisament el nom *propi* – queda abolida en part o en la seva totalitat. Així, el nom discriminat passa a ser el discriminant, és a dir, allò mateix que, operant a la vegada amb base en valors i en un ordre lògic, en sèries i en continguts, garanteix de la manera més sòlida l'unitat orgànica de l'estructura i de la significació³⁴⁶.

Així com en *La transformació* es veu un marcat caràcter de transició individual, el nom Samsa ens remet a aquest fet, el cas de K. és diferent. En ell no és recollida una determinació individual, sinó la condició en què es troba una entitat indeterminada, car en aquest moment no es poden parlar d'individus. La pèrdua del nom, que Samsa encara té, i que a K. sols li resta un lletra, fet que constata aquesta desaparició, significa un salt qualitatiu en el plantejament i el tractament de l'escriptura kafkiana. Si mirem les primeres obres, tots els personatges tenen un nom, que la majoria de vegades és una deformació dels noms de l'autor; en un moment determinat³⁴⁷, els noms es difuminen deixant lloc tan sols a una lletra. Aquest fet es produeix per la presa de consciència de la necessària despersonificació dels personatges com a intent de col·lectivització de la situació en què es troben immersos.

Per altra part, tampoc, com diu Robert, es tracta de la qüestió de l'alienació. Tan Joseph K., com hem vist, com el mateix K., es descobreixen suspesos, estranyats si s'usa un terme existencialista, respecte a la societat en què es desenvolupa la situació. El cas de Joseph ja s'ha exposat en capítol 4, el de K. és diferent per la radicalitat en els plantejaments³⁴⁸. Per una part, es veu per la gent del poble com un agrimensor que ha estat enviat a demanar pel castell per tal de dur a terme uns treballs – ell sap que això no és així –, amb la qual cosa es percep al mateix nivell que els funcionaris de la fortificació; per altra, però, no té res a veure amb el castell – què és el que ell saben però el poble no. És a dir, K. roman entre dues tintes: per a uns és funcionari, amb la qual cosa no pot mesclar-se amb els habitants del poble, és d'una altra casta; i, per als altres, els habitants del castell, és inexistent. K. simbolitza l'estranyesa definitiva de l'home

³⁴⁶ ROBERT, M. (1979), p. 17.

³⁴⁷ Es pot situar aquest salt durant la redacció d'*El procés*. És aquí on es comença a alternar simultàniament en tractament del personatge amb els noms de "Joseph K.", per una part, i el de "K." per l'altre. Hom diria que, en aquest cas, és un intent d'abreviació per part de l'autor: és molt més que això.

³⁴⁸ Cal tenir en compte la reflexió de Camus citada al començament del capítol. *El procés* no és més que el pròleg d'*El castell*.

respecte al món humà. No té nom, ni per la gent del poble, ni per la gent del castell. Ni tan sols es té a si mateix, ja que tots els seus esforços, fins al final, es situen en un intent de definició.

El poble serà l'espai en el qual es desenvoluparà de vida de K. Aquí, el protagonista organitzarà el seu esdevenir per a la consecució d'un únic objectiu, a saber, arribar al castell i, una vegada allà, posar-se en contacte amb Klamm, l'autoritat màxima de l'administració. K., del castell, només en coneixerà la part exterior³⁴⁹, i algunes petites concessions sobre el desenvolupament intern que li fan els habitants del poble, sobretot la posadera i Frieda. Els espais del poble on es desenvolupa l'acció, que de fet són escassos, puix que quasi bé tot transcorre entre les dues posades, la casa de Barnabàs, l'escola i el carrer, són extensions que constitueixen una realitat més clarament contornejada i per això més perceptible en la seva solidesa real que l'altre realitat accessible, sobretot pel protagonista, com és la del castell³⁵⁰.

b) *La Llei*.

La figura del castell és recurrent en de la narrativa medieval i romàntica³⁵¹. En el moment en què Kafka escriu, els castells, els palaus, els reis i els herois, ja han passat de moda³⁵². Si l'autor txec l'utilitza, quin sentit vol donar-li? Com diu Robert, un castell és

³⁴⁹ Com es diu en ACOSTA, L. (1998), p. 69, el castell que es descriu a l'obra no és ni un vell castell feudal ni un palau sumptuós modern, sinó una construcció ampla d'uns escassos edificis de dues plantes i de molts altres de baixa altura adossats uns als altres; cosa que fa que hom no tingui la impressió de que es tracte d'un castell, de tal manera que, com es diu a l'obra, de no saber que allí hi ha un castell, es podria creure que es tracte d'una petita ciutat. El protagonista mateix es queda decebut al sentir que davant seu emergeix una ciutat bastant mísera, en la que l'únic detall positivament cridaner és que les cases estan construïdes de pedra.

³⁵⁰ ACOSTA, L. (1998), p. 71.

³⁵¹ En els llibres de cavalleria de l'edat mitjana, per exemple *Tirant lo Blanc*, o en poemes de Lord Byron com ara *Sonet to Chillon*.

³⁵² En ACOSTA, L. (1998), p. 68, el crític explica els intents que s'han fet per identificar la realitat literària del castell amb la realitat exterior a l'obra. Wagnebach afirma que el castell al qual fa referència Kafka podria ser el castell de Wossek, localitat de procedència del pare de l'autor, on aquest passà algun temps durant la seva infància. Una altra interpretació és la de Pasley considerant que podria tractar-se del castell de Friedland o el de Hradschim de Praga, de les runes d'Strela o d'Spindlermühle, lloc amb què Kafka, d'una forma o altra, va estar-hi relacionat. La conclusió del crític és que, malgrat no pugui

una edificació terrestre que s'eleva per sobre del pla de les cases i adquireix, per tant, una expressió lluminosa que es mostra absent en el viure i el treball quotidià³⁵³. Des del castell, la realitat del poble i de la terra es percep amb altres ulls. Quan hom penetra en ell, que gràcies a la seva antiguitat participa del passat i del present del poble, sembla de es despulli de la condemna quotidiana, que s'alliberi no tan sols de la condició de ser un habitant més de la vila, sinó de l'existència mateixa que li ha tocat suportar. Per altra part, és la institució que governa la vida dels pobles que s'amaguen sota la seva ombra. Governava l'existència quotidiana en tant que determinant de les opinions, i gravitava pesadament sobre el destí dels súbdits³⁵⁴, és a dir, l'administració que es du a terme des dels torrellons s'executa de manera tirànica sobre els camins, les cases i les vides del poble. Sota el castell, la població ha de seguir els dictats del moviments de vaivé, agenollant-se davant els seus manaments sense tenir en compte si hom hi està o no d'acord.

Cal fer un apunt sobre la personificació de la llei i la figura dels funcionaris. Els encarregats del compliment de la llei en els territoris que circumscriu la fortalesa són els funcionaris del castell, entre aquest trobem noms com ara Klamm, Sortini, Erlanger, Momus, Sordini o Galater³⁵⁵. Dintre de la jerarquia que s'estableix entre ells, el funcionari Klamm³⁵⁶ ocupa un lloc d'especial rellevància. L'objectiu de K. rau en aconseguir arribar a ell que, a causa de la lluita que ha establert, es manifesta com algú que resulta inassolible, lliscós i esvarós. Allò que més crida l'atenció d'aquest

excloure's que tots aquests setis van contribuir a la configuració literària elaborada per l'autor, el resultat final constitueix una realitat que en la seva forma definitiva és un producte exclusiu de la fantasia.

³⁵³ ROBERT, M. (1967), p. 40ss.

³⁵⁴ Aquest fet queda molt clar en l'obra kafkiana.

³⁵⁵ En el judaisme, Yahvé designà als fills de Leví, els levites, com a premi atorgat en favor a la matança que havien organitzat (v. Ex. 32-33), l'exercir el sacerdoci entre les tribus d'Israel. Ells eren els encarregats de fer complir la llei de Déu i castigar i escarmentar a tots aquells que havien pecat. D'aquí que, en *Wa-iqrà*, el tercer llibre de la Torà anomenat també Levític, fent al·lusió a aquest sacerdots hereditaris, hi trobem els preceptes litúrgics sobre el temple i els sacrificis, així com les normes detallades sobre la puresa o impuresa de les pràctiques alimentàries i sexuals.

³⁵⁶ Partint de la seva construcció morfològica, es pot donar un significat específic al mot *Klamm*. Aquest terme, que alhora pot ser tant un substantiu com un adjectiu, significa, per una part, congost, freu, pas estret, abisme, precipici..., i per altra, apurat, trobar-se en una situació de destret, d'angoixa, fet que mostra un caràcter de perplexitat i de necessitat (v. ACOSTA, L. (1998), p. 81).

personatge és que hom no arriba a tenir una imatge clara del seu aspecte exterior³⁵⁷: les descripcions que se'n fan d'ell al llarg de l'obra no són en cap moment unitàries, sinó que van canviant depenent de l'estat d'ànim d'aquell qui l'observa. K. diu:

Pel que sembla, Klammm té un aspecte quan ve al poble molt distint d'aquell que té quan se'n va, un aspecte abans de beure cervesa i un altre després, un despert i un altre dormit, un quan està sol i altre quan conversa i, el que és comprensible, quasi un aspecte essencialment distint quan es troba allà d'alt en el castell. I fins i tot dintre del poble es parla de diferències bastant grans, diferències de grandària, d'actitud, de grossor, de barba; només amb respecte a la seva vestimenta, afortunadament, les descripcions són unànimes; sempre porta la mateixa mudada, un vestit de jaqueta negra de llargs faldons. Ara bé, totes aquestes diferències no es deuen a cap màgia sinó que son molt comprensibles, es deuen a l'humor del moment, el grau d'excitació, les innombrables gradacions d'esperança o desesperació en què es troba l'espectador que, a més, la majoria de vegades només pot veure a Klammm uns segons³⁵⁸.

Tots els funcionaris formen part d'un aparell burocràtic que funciona a la perfecció que, com es veu en l'episodi on Amàlia es nega a accedir als desitjos de Sortini³⁵⁹, provocant a K. el temor de la possibilitat d'un abús de poder³⁶⁰. Les diverses cares que presenta la Llei, com el mateix aspecte de Klammm, és un indicador de les diferents figures que pot arribar a posseir, i de les diferents formes d'aplicació que com a conseqüència en poden resultar, per un lloc; així com la impossibilitat d'accedir a elles per part d'una persona que n'és externa, per altre.

2. L'UNIVERS COM A CALEIDOSCOPI.

Lluís Sola i Sola remarca:

[...] fora difícil, abans de Kafka, d'imaginar una obra amb més pobresa temàtica i amb tant poder d'acció. Podem dir que a partir de les primeres pàgines ja hem esgotat la peripècia novel·lesca d'*El castell*; a la resta de l'obra l'autor únicament

³⁵⁷ ACOSTA, L. (1998), p. 82.

³⁵⁸ KAFKA, F. (1999), p. 873.

³⁵⁹ Veure el capítol 17 de l'obra, titulat *El secret d'Amàlia*.

³⁶⁰ KAFKA, F. (1999), p. 890.

s'aplica a explotar el material donat, i és molt probable que hauria pogut prosseguir aquesta tasca *ad infinitum*³⁶¹.

Tal volta això no tan sols sigui així per aquesta obra, sinó també per la resta de les narracions kafkianes. Llegint les seves obres, allò que l'escriptor exhibeix és que, veritablement, l'argument no és més que una simple excusa per tal d'introduir-se en el que en realitat li interessa expressar. Sánchez Meca proposa com a tema principal d'*El castell* la cridada incessant a una realitat estable, segura, lluminosa, que sempre sembla insinuar-se a l'home però que, en tot moment, se li esmuny de les mans³⁶². Els fils que teixeixen aquesta xarxa que serveix de suport a la crida són qüestions com ara l'adveniment de l'esperança, l'amor entre els individus o la crítica a les intensions, al *bon sens*³⁶³, així com la irreductibilitat dels punts de vista.

2.1. SENTIT COMÚ I PARADOXA.

S'ha copsat amb el terme 'sentit comú' aquell mode propi de "sentir" els principis, és a dir, l'aprehensió de l'evidència dels principis. Aquests principis del sentit comú, nocions comuns o veritats evidents per si mateixes són certituds que poden ser de caràcter teòric, com ara el principi segons el qual hi ha un món exterior o una regularitat o uniformitat en els processos naturals, o de caràcter pràctic, els principis morals, per exemple³⁶⁴. Amb tals principis o rudiments es donen a entendre una sèrie d'idees o

³⁶¹ Citat en MURGADES, J. (1993), p. 20.

³⁶² SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 9.

³⁶³ Segons el pensador francès René Descartes, tots els homes tenen la mateixa capacitat per distingir allò que és vertader d'allò que no ho és o, dit amb altres paraules, posseeixen la facultat de jutjar correctament; el que els fa diferents uns d'altres, doncs, és l'aplicació d'aquesta facultat, seguir un criteri de veritat, és a dir, un patró utilitzat per a determinar la certesa o incertesa d'un judici. Les paraules que inauguren el *Discurs del mètode* són: "El bon sentit [*bon sens*] és la cosa que millor repartida està en el món, doncs tots jutgen que posseeixen tan bona provisió d'ell que encara els més difícils d'aconterar en altres matèries no solen apetir més del que ja tenen. En la qual cosa no és versemblant que tots s'enganyin, sinó més bé això demostra que la facultat de jutjar bé i de distingir allò vertader d'allò fals, que és pròpiament el que anomenem bon sentit o raó, és per naturalesa igual a tots els homes; i, per tant, que la diversitat de les nostres opinions no procedeix de que uns siguin més racionals que altres, sinó que distingim els nostres pensaments per camins distints i no considerem les mateixes coses. No n'hi ha prou en tenir un bon enteniment: el principal és aplicar-lo bé" (v. DESCARTES, R. (1637), p. 81).

³⁶⁴ FERRATER MORA, J. (1994), t. IV, p. 3236.

nocions bàsiques que la ment reconeix com a adequades i fonamentals per a qualsevol desenvolupament ulterior del coneixement, de les quals no es pot dubtar puix que sense elles el coneixement no seria possible. Són sempre plurals i constitueixen la base per al coneixement de la realitat. Són constitutives i no regulatives, és a dir, no són simples regles per a conèixer, sinó idees que denoten realitats sobre les quals està edificat tot coneixement³⁶⁵. Aquestes idees, en tan que evidents, i com s'ha vist en el primer capítol en relació a tal terme, resulten, si més no, innegables. La percepció d'aquestes, en sentit ontològic, es presenta de manera directe i immediata al subjecte i, en la seva estimació de certesa, configurant així el seu sentit epistemològic, hom no té necessitat de demostrar-la acudint a una altre de la qual se'n derivaria. No es posen en qüestió pel simple fet que estan demostrades a priori. El fet que hom pogués fer-ne un tematització, és a dir, transformar-les en qüestió de debat, significaria que, per algun motiu, podrien ser posades amb dubte. El fet de no preguntar-se sobre elles, car estan demostrades, implica la negativa a qualsevol discussió i, per això, a qualsevol intent de fer-ne controvèrsia.

Kafka quan en el text *Sobre la qüestió de les lleis* es demana qui podria dubtar de la sapiència de les lleis antigues, no fa més que posar en dubte el caràcter evident de les idees que ens han arribat per tradició i que hom les aprehenen en qualitat d'evidència. En el *Quadern en octau G*, sobre el *bon sens*, podem llegir:

En el Paradís, com sempre: allò que provoca el pecat i allò que el coneix és una sola cosa. La bona consciència és el mal, tant triomfant que ni tan sols creu necessari aquell salt d'esquerra a dreta³⁶⁶.

En el *Aforismes* de 1918, el txec escriu que el mal és només una necessitat d'un instant en la nostra eterna evolució³⁶⁷. És a dir, aquelles construccions evidents, indubtables, mostren ara el seu rostre malèfic. Aquesta bona consciència, aquest saber jutjar bé, deixa de banda el seu potencial d'eternitat, per a presentar-se com un episodi necessari però que està enfora de quelcom veritable, etern o absolut. En el moment que hom lluca el *bon sens* com a quelcom temporal i canviant, a pesar que necessari en un moment determinat, és a dir, com diu l'autor en relació al mal, “una irradiació de la

³⁶⁵ Ibid., t. III, p. 2568.

³⁶⁶ KAFKA, F. (2003), p. 630.

³⁶⁷ Ibid., p. 669.

consciència humana en determinades situacions de transició”³⁶⁸, tot el castell que van construir els pensadors moderns sobre la veritat, la certesa i l’evidència s’escola entre els dits.

És en la presa de consciència d’aquesta situació quan, en l’obra de Kafka, apareixen les paradoxes. Etimològicament el terme ‘paradoxa’ significa “contrari a l’opinió”, és a dir, “contrari a l’opinió rebuda i comú”. En el seu sentit existencial³⁶⁹, com bé poden ser les de Kafka, no hi ha cap tipus de contradicció, sinó quelcom que es pot anomenar amb el qualificatiu de “xoc”, que, si genera quelcom absurd, ho fa en el sentit d’absurd, com a falta de sentit. Aquest paradoxes, defensades per autors com Agustí d’Hipona, Pascal o Kierkegaard, es proposen restablir una veritat profunda front a les meres veritats de l’opinió comú i, fins i tot, del coneixement filosòfic o científic. De fet, quan es descobreix una paradoxa, hom deixa de situar-se dintre del sentit comú per posicionar-se una passa enrere. És el fet paradoxal el que posa en qüestió, el que tematitza, els postulats del sentit comú.

2.2. L’EXEGESI TEXTUAL.

Al parlar de paradoxa, n’hi ha prou en fixar la mirada al relat *Davant la llei*. Ja s’han dit abans algunes paraules sobre ell. Quan Kafka va recopilar-lo com un fragment integrant d’*El procés* va afegir-hi després diverses interpretacions d’ell en boca, principalment, del sacerdot³⁷⁰. Joseph K., per la seva part, just quan el capellà acaba de relatar el que ell qualifica com “un escrit d’introducció a la Llei³⁷¹”, dóna, apressuradament, un interpretació de la narració. L’advertència del sacrista és rotunda: “No t’afanyis, [...] no acceptis una opinió aliena sense examinar-la³⁷²”. El que interessa, més que les metàfrasis que van explicant-se, és el propi fet de les interpretacions. El sacerdot esmenta:

³⁶⁸ Ibid., p. 673.

³⁶⁹ FERRATER MORA, J. (1994), t. III, p. 2696.

³⁷⁰ KAFKA, F (1999), pp. 650-656.

³⁷¹ Ibid., p. 648.

³⁷² Ibid., p. 650.

Els intèrprets diuen al respecte: l'exacta comprensió d'una cosa i la seva mala interpretació no s'exclouen totalment³⁷³.

Què significa aquesta reflexió? El mot 'exacta' fa referència a quelcom que està absolutament conforme amb la veritat, és a dir, una comprensió exacta d'una cosa és l'aprehensió de la cosa amb adequació a un absolut veritatiu; fet que, segons la cita, no s'exclou amb l'explicació errònia d'aquesta. El mot 'interpretar' reporta la donació o atribució d'una significació determinada a una cosa. És a dir, el fet de donar un sentit erroni a una cosa no exclou que hom pugui descobrir en ella la veritat que ens presenta. Què planteja aquesta reflexió que, si més no, sembla ser una altra paradoxa?

Cal cercar un sentit cabalístic a aquestes proposicions. El que es coneix com a càbala especulativa és un procediment exposició de texts per a donar-ne una significació. A través d'aquest procediment s'arriba a interpretacions subtils d'escrits, de lletres, d'anagrames, a interpretacions d'aquestes interpretacions i d'escrits, lletres i anagrames que aquestes contenen, i així successivament, fins a arribar a un refinament increïble, la qual cosa ha fet identificar el cabalisme com un art o càlcul supersticiós que té com a finalitat trobar sentits textuais³⁷⁴. La idea que en pot resultar d'això en el sentit de reflexió complexa i, de manera comú, absent de fonament o, al manco, el fonament de la qual és tan remot que ha estat ja oblidat, ajuda a desenvolupar nombrosos de temes de caire filosòfic, o, si més no, metafísics o especulatius.

Aquest és el sentit que cal donar, no només a aquests relats kafkians, sinó a la totalitat de la seva obra. El rebuig a qualsevol veritat absoluta, a qualsevol cosa que pugui resultar evident, la seva certitud de la qual sigui a priori, és la conclusió que hom en pot extreure d'aquesta lectura. Kafka, en tot moment, deixa de banda aquelles nocions fixades en el sentit comú de la societat on viu, ja que, per a ell, són proposicions vàlides en sentit immediat, emmarcades en una temporalitat, però el que en resta és la interpretació que hom en pugui fer. En el moment en què qualsevol interpretació permet l'adequada comprensió de la cosa, hom té l'obligació, ja no de buscar uns fonaments en aquella cosa mateixa, sinó en la seva capacitat valorativa, en el seu polze per a interpretar els successos.

Aquest fet es present en els escrits de Nietzsche. En un dels seus aforismes, publicats pòstumament, sobre el nihilisme hi escriu:

³⁷³ *Ibíd.*, p. 651.

³⁷⁴ FERRATER MORA, J. (1994), t. I, p. 463.

El nihilisme apareix ara *no* perquè el disgust per l'existència sigui major que abans, sinó perquè hem tornat desconfiats en general davant un "sentit" en el mal, fins i tot en l'existència, S'ha enfonsat *una* interpretació però, ja que valia com a *la* interpretació, pareix com si no hagués cap sentit absolut en l'existència, com si tot fora *en va*³⁷⁵.

No s'entrarà en consideracions sobre el nihilisme, que de fet està present en tota l'obra de Kafka, sinó en el sentit de la interpretació. Nietzsche diu que *una* interpretació s'ha convertit en *la* interpretació. És aquest terreny el que es converteix el camp de batalla kafkià. La lluita contra el sentit comú que es descabdella en les seves paradoxes són el reflex d'aquest canvi de determinat. Les significacions, la sapiència de les antigues lleis, són quelcom que està sota un procés constant de canvi, la qüestió sobre la bona consciència i el mal n'és un bon exemple, per tant, resulta inútil qualsevol intent de trobar quelcom immutable i inequívoc en l'esdevenir humanal. Aquest rebuig a les consideracions inequívokes es pot llegir en el següent fragment:

És possible que la paradoxa no sigui transmissible, però això no es manifesta en aquests termes, ja que el propi Abraham no ho entén. I el cas és que no necessita entendre-ho, o no s'espera que ho faci, però sí se li permet intentar interpretar-ho per als altres. En aquest sentit, el general tampoc és inequívoc, la qual cosa, en el cas d'Ifigènia, es manifesta en el fet de que l'oracle mai és inequívoc³⁷⁶.

Aquesta reflexió, de sentit marcadament kierkegaardia, posa a flor de pell les declaracions del rebuig a les evidències i a les nocions comuns. Amb el terme 'general', el pensador danès identifica allò que és ètic amb el general, en el sentit de vàlid per a tothom, és a dir, el general és allò que és vàlid en tot moment³⁷⁷. Però, com afegeix Kafka, en el moment en què allò que es general passa a ser equívoc, deixa de ser vàlid per a tots.

El fet d'agafar una interpretació com a vàlida i immutable implica la transmigració que Nietzsche postulava, a saber, es passa d'*una* interpretació a *la* interpretació. La consideració de que possiblement la paradoxa no sigui transmissible

³⁷⁵ NIETZSCHE, F (2002), p. 45.

³⁷⁶ KAFKA, F. (2003), p. 655.

³⁷⁷ KIERKEGAARD, S. (1843), p. 110.

rau en aquest fet. Si el que és vàlid és la significació que hom dóna als fets, al marge de la seva comprensió (Abraham no ho entén), la qual cosa li atorga una caràcter caduc, l'única possibilitat que hi ha és que cada un s'acosti per ell mateix a la paradoxa. Hom pot explicar als altres la seva interpretació però aquesta no té més valor que qualsevol que un altre li pugui donar. El fet d'agafar una interpretació com a vàlida i immutable implica la transmigració que Nietzsche postulava, a saber, es passa d'*una* interpretació a *la* interpretació.

(IN)CONCLUSIONS.

En les pàgines precedents s'ha dibuixat fins allí on ha estat possible una descripció de la renúncia a la subjectivitat moderna per part de Kafka, fet que implica, necessàriament, la neteja del lloc d'acció que aquest ocupava. Malgrat tot, resulta impossible fer un conclusió que alhora resulti completa i satisfactòria. Com diu Sánchez Meca, autor que s'ha escollit com a fil conductor pels plantejaments que en el present s'han apuntat:

La literatura només pot descriure la situació de qui no pot dir jo, de qui es va perdre a si mateix i al mateix temps perdre el seu món, i es veu, per tant, abocat en un continu exili. Totes aquestes són les clares ressonàncies de la fe jueva que sobrevolen sempre en Kafka, i sobre les que tantes excel·lents reflexions s'han fet. Això obre un horitzó d'indeterminació, de indecisió que ens porta a pensar que tal vegada el sentit més propi que podem donar a allò kafià sigui justament aquella inconclusió, aquella indefinició en virtut de la qual allò kafià simplement és una intuïció, en múltiples variacions, en la irresoluble condició de pregunta que té la nostra existència, i davant la qual només es respon amb un "no hi ha resposta"³⁷⁸.

És la mateixa escriptura kafkiana la que impedeix realitzar qualsevol tipus de conclusió que, si pel cas es dugués a terme sempre s'ha d'entendre com a provisional. Ja en el capítol 2, el lector ha tingut l'oportunitat de llegir, encara que de manera breu, les múltiples interpretacions, contradictòries a vegades, que ha suscitat l'escriptor de Praga. S'ha dit en diversos moments que, argumentalment, l'obra del txec no presenta, o si ho fa és mínimament, cap riquesa. En les seves narracions, hom pot respirar l'absència total de recursos argumentals punxants. Igual que en la seva vida quotidiana, al llarg de les seves obres no ocorre res de significatiu. Es troba molt enfora de les vastes novel·les romàntiques, d'herois i de gestes sobrehumanes. Res més enfora, els escrits que presenta tan sols mostren el vaguejar buit d'éssers gairebé anònims, que mai seran recordats per ningú. D'aquí que, allò que demostra la genialitat d'aquesta obra sigui quelcom completament diferent. Tal vegada aquesta genialitat sigui, com deia Adorno, la por de vomitar que sent el lector quan tanca un llibre de Kafka. Por de vomitar perquè és llegeix a ell mateix. Per això, hom en pot extreure que la concepció esbossada en el

³⁷⁸ SÁNCHEZ MECA, D. (2003), p. 12.

romanticisme sobre la figura del geni ha resultat ser completament errònia. Aquell qui havia de dictar les normes, les regles de conducta que provenien d'un més enllà segur, s'ha convertit en un afer impracticable, degut a la impossibilitat i inexistència de la comesa, que en el pitjor dels cassos ha acabat en pensament feixistes dels quals l'home n'ha sortit perjudicat.

Aquesta absència argumental obliga al lector a prendre part d'un tipus determinat de lectura. Com s'ha apuntat en el capítol 5, les obres del txec han de servir de base per a la construcció d'una interpretació pròpia. El lector, a mode de cabalista jueu, necessàriament ha d'entrecavar dintre de les oracions i el mots kafkians per poder extreure'n un significat qualitatiu. Llegir Kafka consisteix en llegir-se, devorar-se, interrogar-se i descobrir el vertigen del pensament, enfora ja del que ha estat el fonament d'aquestes meditacions.

Del que s'ha proposat en la Justificació, el lector n'ha pogut trobar el compliment en aquestes pàgines. En el capítol 3 s'ha exposat el rebuig a la consciència cartesiana entesa com a centre de rotació del pensament humà. Seguint el relat de *La transformació*, el subjecte psicoanalític s'ha fet present. Lluny de la fixació i la seguretat del subjecte modern, ara l'humà es presenta com un camp de lluita entre pulsions contràries. Aquesta confrontació entre el principi de realitat i el principi de plaer, en tant que entitats oposades, ostenta el fet de que escollir una o l'altre correspon necessàriament la destrucció del contrari. Sota el ceptre del principi de realitat, i, per tant, la conseqüent endinsada dintre del món lògic, l'individu perd qualsevol possibilitat d'esdevenir de forma íntegra. La potència de la lògica de la realitat, transformant l'home en una mena d'autòmat, obliga a l'individu a castrar qualsevol desig pulsional, propi del principi de plaer, i a residir en un reducte esterilitzat del seu psiquisme. Gregor Samsa, en transformar-se en bestiola, mostra la negativa a continuar essent súbdit d'aquest principi asfixiant. Les conseqüències, inicialment, són catastròfiques: és expulsat de la feina, és expulsat de la família, és expulsat de la societat. Però, alhora, rep la capacitat de fer-se a ell mateix obra d'art, és a dir, la facultat d'esdevenir constantment i en un mateix temps, creació pròpia i creador.

Al llarg del quart capítol, s'ha explicat la qüestió de la culpabilitat partint de la tesi jueva de l'expulsió del Paradís terrenal. El salt qualitatiu que implica aquesta expulsió, a saber, l'adquisició del coneixement i, amb ell, el naixement de la història humana, possibilita a l'ésser humà la contínua creació de si mateix en tan que microcosmos. És aquí on rau la culpabilitat de l'home: en haver ocupat en lloc que,

inicialment, només estava destinat a Déu. Situant-nos després en la lògica de la dominació, característica pròpia de la moral dels esclau i que tenyeix la historicitat de l'home, primer davant la divinitat, i, després, sota el poder de l'home mateix, s'ha establert un diàleg, partint de les tesis baubillardianes sobre la implosió dels sentits i la possibilitat de destrucció d'aquesta dominació. La conclusió a la qual s'ha arribat, visualitzant la conducta de Joseph K. en *El procés*, és que aquest encara resta sota la lògica de la dominació sense adonar-se de l'adveniment d'una nova consciència, d'una caiguda dels valors i la necessitat de crear-ne de nous. D'aquí que qualsevol intenció de romandre o trobar aixopluc sota en paraigües de les nocions que ens provenen des de la tradició porta a l'ésser humà al més rotund fracàs. Aquesta visió que ens permet llucar Kafka no és més que la manifestació d'una negativa al subjecte responsable, al subjecte burgès que va contornejar Locke i que, a hores d'ara, com s'ha vist, es presenta com incongruent, insostenible i perillós. Per quin motiu? Aquest subjecte, burgès, responsable, es converteix en la imatge en la qual tothom es mira, el mirall que serveix de patró d'actuació, de mode de comportament. Lluny d'alçar-se com a aixopluc, es converteix en la tendència a seguir, en la direcció que hom ha d'utilitzar com a guia. És la trampa mortal a la que l'home es veu destinat. L'humà fet a imatge de Déu, de la mateixa forma, més que ser un motiu d'alegria, es converteix en un instrument de tortura. Els individus, i l'espècia entera, es situen en un orbe tancat on les escapadòries, més que invisibles, no tenen existència. Ser fet a partir del model diví, implica comportar-se seguint els manaments d'aquest, els dictàmens i lleis que imposa, és a dir, desfer-se d'allò pròpiament humà, condemnant l'existència a un estat perenne d'infantilisme i inconsciència.

Després d'aquesta denegació, de retractar qualsevol consideració sobre la possibilitat de resurrecció del subjecte de dret lockià, en el capítol 5, com havia de ser-ne la conseqüència, Kafka ha mostrat la seva opugnació al que ell ha anomenat Llei. Tots aquells conjunts de normes ja siguin de caràcter religiós, militar o civil, en el moment de l'adveniment de l'individualisme creador que perfila l'autor resulten inaccessible pel simple fet que, com a valors que eren, s'han transformat en negacions de la vida mateixa, això és, en models amb els qual no es pot viure no coexistir, car impedeixen qualsevol tipus de manifestació vivencial. Aquest és el missatge que s'escriu en les narracions on el txec parla de les lleis. Partint de la negativa de tenir en compte la Tora jueva o el mateix dret civil que imperava en la seva època, l'autor brinda una lectura de la realitat a partir de la visió particular de cada ésser, enfora de

mediacions que obliguen, necessàriament, a reduir el desenvolupament íntegre en tant que entitat concreta, que ha de definir a qualsevol individu.

Un cop hom és conscient d'aquest huracà de devastació, què li resta a l'individu? No li queda res i, només per això, li queda tot. T. Dobshansky escriu que l'home no ha estat dotat d'una moral i d'uns valors, sinó de la capacitat d'adquirir-los, és a dir, els valors són el producte d'una cultura però no del seu genotip. Les cultures s'han d'entendre com a sistemes de construcció de valors. En l'època de Kafka, que no fou més que el preludi de la nostra, alguns humans, pocs, posaren l'orella a cau de terra, com aquell qui les posa sobre les vies del ferrocarril per saber si és a prop o enfora, intentant escoltar els grinyols de la civilització on vivien. Algun d'aquests, així com en el pla literari qualque personatge de les narracions kafkianes ho és, per exemple Gregor Samsa, va tenir la sort de poder llucar l'adveniment de la descomposició, que temps després, pregonat pel nihilisme nietzschia, es comença a fer present. Els pensadors situacionistes copsaven aquest terme, descomposició, en el sentit de destrucció de les formes tradicionals de cultura, dit d'altra manera, valors, com a conseqüència de noves construccions culturals. Kafka retrata, com avisador del foc que és, aquesta pèrdua de valors, la caiguda del sistema cultural on estava immers, deixant-ho, això sí, obert: res de futurologies. Les obres del txec no són més que un anàlisi de les percepcions que ell tenia sobre els fets de la seva època, sobre els fets de la tradició que, com a tal, s'allargava fins a l'alba dels temps. De fet, la mort dels protagonistes kafkians no és més que l'obertura de la qual es parlava. Kafka no dóna cap sortida, simplement indica una de les portes per on es pot eixir. Clarament ho escriu en aquest aforisme:

Els amagatalls són innumbrables, la salvació és única, però hi ha tantes possibilitats de salvació com amagatalls³⁷⁹.

Els personatges se situen sota el signe de la creació absoluta, d'aquí les constants referències, de forma intrínseca, a la metafísica de l'artista postulada per Nietzsche, a l'albada dels creadors. El temperament revolucionari de Kafka troba el seu jaç en la crítica de la vida quotidiana burgesa, un exemple n'és *El procés*, i en la possibilitat d'un canvi personal radical, *La transformació*. La socialització de l'art proposada per l'autor com a forma de creació de la mateixa existència³⁸⁰, on cada individu es compona a si

³⁷⁹ KAFKA, F. (2003), p. 666.

³⁸⁰ Què és això més que el preludi al corrent situacionista?

mateix, és la collita que hom pot recol·lectar dels camps kafkians; el salt qualitatiu, utilitzant termes de Kierkegaard, en el desenvolupament de la vida quotidiana.

Els plantejaments realitzats per Kafka no poden ser més actuals. En un moment de crisi de valors i de caiguda dels models de pensament que fins hores d'ara imperaven, és present com a necessària un veu que ens recordi que l'ésser humà és capacitat creativa. La construcció de la realitat, un cop els ídols han mort, és possible que es realitzi a partir de la concreció de cada individu en tan que entitat en desenvolupament. Com deia Nietzsche, i també Bakunin, la creació implica la destrucció del que ha estat predecessor, és a dir, si hom vol crear nous valors, noves formes de vida, de manera necessària haurà d'abolir les categories que li foren atorgades apriorísticament. Les noves individualitats que s'alcen han de ser de forma obligada destructores i creadores en un mateix temps. Quan la nit es fa present en el temps dels assassins, en un racó, dins una cistella, trobem el fetus dels creadors.

BIBLIOGRAFIA

KAFKA, Franz (1999). *Obras completas I. Novelas*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.

KAFKA, Franz (2000). *Obras completas II. Diarios*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2000.

KAFKA, Franz (2003). *Obras completas III. Narraciones*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2003.

ACOSTA, Luís (1998). “Introducción” en KAFKA, Franz. *El castillo*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1998, pp. 58-102.

ADORNO, Theodor W. (1953). “Apunts sobre Kafka” en *Notes de literatura*. Barcelona. Columna Edicions, 2001, pp. 238-277.

AMENGUAL, Gabriel (1998). *Modernidad y crisis del sujeto*. Madrid. Caparrós Editores, 1998.

ARENDT, Hannah (1944). “Franz Kafka, revalorado” en KAFKA, F. (1999), pp. 173-193.

BAHR, Hermann (1916). *Expresionismo*. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

BATAILLE, Georges (1999). *Lo angélico y otros poemas*. Madrid. Visor libros, 1999.

BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona. Editorial Kairós, 2005.

BAUDRILLARD, Jean (2000). *La ilusión vital*. Madrid. Siglo XXI de España Editores, 2002.

BAUDRILLARD, Jean (2006). *La agonía del poder*. Madrid. Círculo de Bellas Artes, 2006.

BLOOM, Harold (1994). *El canon occidental*. Barcelona. Editorial Anagrama, 1995.

BORREGO, Enrique (2003). *Exaltación y crisis de la razón. Lecciones de filosofía*. Granada. Universidad de Granada y Facultad de Teología, 2003.

CABOT, Mateu (2001). *Imatges i conceptes. Introducció a l'estètica*. Palma. Universitat de les Illes Balears, 2001.

- CAMUS, Albert (1939). *Obras I*. Madrid. Alianza Editorial, 1996.
- CASALS, Josep (2003). *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona. Editorial Anagrama, 2003.
- CATELLI, Nora (2000). “Pruebas de haber vivido” en KAFKA, F. (2000), pp. 17-35.
- CELA CONDE, Camilo José/AYALA, Francisco J. (2001). *Senderos de la evolución humana*. Madrid. Alianza Editorial, 2001.
- COLOMER, Eusebi (2000). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona. Editorial Herder, 2002.
- CORETH, Emerich (1973). *¿Qué es el hombre?* Barcelona. Editorial Herder, 1991.
- DE ANGELIS, Erico (1971). *Arte e ideología de la alta burguesía: Mann, Musil, Kafka, Brecht*. Madrid. Akal Editor, 1977.
- DELEUZE, Gilles (1967). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona. Editorial Anagrama, 2002.
- DESCARTES, René (1637). *Discurso del método*. Madrid. Alianza Editorial, 1999.
- DESCARTES, René (1641). *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid. Editorial Gredos, 1997.
- FERNÁNDEZ LIRIA, Pedro (2005) “Reflexiones sobre Job. En torno al problema del mal, el sufrimiento y la Teodicea” en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Madrid. 2005, 38. pp. 169-195.
- FERRATER MORA, José (1994). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona. Círculo de Lectores, 2001.
- FONTAN JUBERO, Pedro (1994). *Los existencialismos: claves para su comprensión*. Madrid. Ediciones Pedagógicas, 1994.
- FREUD, Sigmund (1917). “Una dificultad del psicoanálisis” en *Obras completas VII*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1974.
- FREUD, Sigmund (1923). *El yo y el ello*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- FREUD, Sigmund (1927). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- FREUD, Sigmund (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- GÁMEZ MILLÁN, Sebastián (2005). “Acerca de la disolución del sujeto” en *Debate sobre las antropologías. Thémata*. Sevilla. 2005, 35, pp. 549-556.
- GARCÍA ALONSO, Rafael (1994). “El sujeto en la Viena fin de siglo” en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. Abril 1994, 526, pp. 61-72.

- GODOY DOMÍNGUEZ, M^a Jesús (2003). “La voz del silencio: crisis de expresión y crítica del lenguaje en la *Carta de Lord Chandos*” en *Thémata. Revista de filosofía*. Sevilla. 2003, 30, pp. 157-170.
- GOTTINGHAM, John (1987). *El racionalismo*. Barcelona. Editorial Ariel, 1987.
- HEIMSOETH, Heinz (1932). *La metafísica moderna*. Madrid. Revista de Occidente, 1966.
- HERNÁNDEZ, Isabel (1989). “Introducción” en KAFKA, Franz. *El proceso*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1989, pp. 34-42.
- HERRÁIZ MARTINEZ, Pedro José (1995). “Tolerancia y escepticismo: el caso de J. Locke” en *Diario Filosófico*. Madrid. 1997, 37, pp. 55-62.
- HERRÁIZ MARTINEZ, Pedro José (1996). “La aportación de Locke en el origen del análisis contemporáneo de la conciencia (la conciencia y la identidad personal en J. Locke)” en *Contextos*. Universidad de León, 1996, XIV/27-28, pp. 227-252.
- HERRÁIZ MARTINEZ, Pedro José (2005). “La identidad personal en J. Locke como expresión del habitar” en *Debate sobre las antropologías. Thémata*. Sevilla. 2005, 35, pp. 349-354.
- JENNY, Laurent (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2003.
- KANDINSKY, Vasili (1912). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Ediciones Paidós, 2003.
- KANT, Immanuel (1790). *Crítica del juicio*. Madrid. Editorial Espasa Calpe, 2001.
- KANT, Immanuel (1992). *Sobre el fracaso de todo ensayo filosófico en la Teodicea*. Madrid. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1992.
- KIERKEGAARD, Sören (1843). *Temor y temblor*. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- KIERKEGAARD, Sören (1844). *El concepto de angustia*. Madrid. Alianza Editorial, 2007.
- KOVADLOFF, Santiago (1996). “Descartes: la fuga hacia el sujeto” en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. Septiembre 1996, 555, pp. 7-17.
- KRAUS, Karl (1924). *Dichos y contradichos*. Barcelona. Editorial Minúscula, 2003.
- KUHN, Thomas S. (1957). *La revolución copernicana. La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento*. Barcelona. Editorial Ariel, 1996.
- KRIS, Ernest/KURZ, Otto (1979). *La leyenda del artista*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2002.

- LIPOVESTKI, Gilles (1983) *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona. Editorial Anagrama, 2000.
- LOCKE, John (1688). *Compendio del Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid. Alianza Editorial, 2002.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1945). *Ensayo sobre los límites de la literatura*. Caracas. Monte Ávila Editores, 1970.
- MARCUSE, Herbert (1953). *Eros y civilización*. Barcelona. Editorial Ariel, 2002.
- MARX, Karl (1844). *Manuscritos de economía i filosofía*. Madrid. Alianza Editorial, 2001.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1845). *La ideología alemana*. Barcelona. L'eina Editorial, 1988.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1848). *Manifest comunista*. Barcelona. Edicions Llibreria Universitària Barcelona, 1997.
- MATE, Reyes/MAYORGA, Juan (2000). “Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka” en *Isegoría*. Madrid, 2000, 23, pp. 45-67.
- MOSTERÍN, Jesús (2006). *La naturaleza humana*. Madrid. Editorial Espasa Calpe, 2006.
- MOSTERÍN, Jesús (2006/2). *Los judíos. Historia del pensamiento*. Madrid. Alianza Editorial, 2006.
- MURGADES, Josep (1993). *Franz Kafka*. Barcelona. Faig Cultura, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid. Editorial Tecnos, 2004.
- NIETZSCHE, Fredrich (2002). *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona. Ediciones Península, 2002.
- NUDLER, Óscar (2004). “Tres procesos judiciales: hacia una estética del acontecimiento” en *Isegoría*. Madrid, 2004, 21, pp. 237-246.
- PERNIOLA, Mario (1997) *La estética del siglo veinte*. Madrid. A. Machado Libros, 2001.
- RIUPÉREZ, Martín S. (2006). *El mito de Edipo. Lingüísticas, psicoanálisis y folklore*. Madrid. Alianza Editorial, 2006.
- ROBERT, Marthe (1967). *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona. Editorial Anagrama, 1970.
- ROBERT, Marthe (1979). *Franz Kafka o la soledad*. México. Fondo de Cultura Económico, 1982.

SAFRANSKI, Rüdiger (1997). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona. Tusquets Editores, 2005.

SÁNCREZ MECA, Diego (2003). “Kafka como filósofo” en *Volubis. Revista de pensamiento*. Melilla. Octubre 2003, 11, pp. 8-12.

STEINER, George (1976). *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona. Gesida Editorial, 2003.

VALVERDE, José María (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona. Editorial Ariel, 1998.

WAHNÓN, Sultana (2001). “Una sentencia justa para Josef K.: sobre *El proceso* de Kafka” en *Isegoría*. Madrid, 2001, 25, pp. 263-279.

VIDAL, César (2000). *El Talmud*. Madrid. Alianza Editorial, 2000.